

現象學觀點下的藝術批評 — 論海德格 〈藝術作品的本源〉

吳承澤

經國管理暨健康學院時尚造型表演系助理教授

摘要

海德格〈藝術作品的本源〉是海德格談論藝術最重要的作品。就現象學的歷史而言，也是一篇重要的現象學美學文獻。因此本文將討論的重心放置在〈藝術作品的本源〉上，試圖跟隨海德格的寫作重新思考藝術為何。在這樣的方向下，本文將設定以下的幾個目標。首先本文將試圖以現象學觀點來解讀〈藝術作品的本源〉，爬梳海德格思考藝術的方法。其次本文將呈現海德格如何在藝術作品中挖掘出真理的開顯模式，並分析這個藝術真理的開顯模式其實正是海德格的形上學真理。最後本文將說明，這個藝術作品的真理其實也提供了一種文化批判模式，海德格其實正是以這個藝術作品中的真理為基礎，成為二十世紀初德國威瑪時期文化的批評者。從這個角度而言，海德格其實構思了一套在 20 世紀發揮巨大影響力的藝術烏托邦系統。

關鍵字：海德格、現象學美學、藝術批評、文化批判、藝術烏托邦



The Art Critical of Phenomenology — On Heidegger's "The Origin of The Work of Art"

Chen-Tse Wu
Ching Kuo Institute of Management and Health

Abstract

"The Origin of The Work of Art" is Martin Heidegger's most important work discussing artwork. Situating it within the context of phenomenology, it is a significant aesthetic research as well. Therefore, this paper will focus on this work of Heidegger's, in order to re-examine what art is. In this circuit of thought, I am going to investigate the relationship between art and phenomenology. Firstly, I will attempt to probe into "The Origin of The Work of Art" according to the point of view of phenomenology, and make clear of Heidegger's method of approaching art. Secondly, I would like to demonstrate how Heidegger attains the model of truth revealing, and analyzes that the model of revealing the truth of artwork represents Heidegger's truth of metaphysics. Last but not least, the truth of artwork provides a way to cultural critique, through which Heidegger becomes a cultural critic in the Weimar Germany in the early twentieth century. From this perspective, what Heidegger actually does was to conceive an aesthetic utopia which deeply affected what we believe today.

Keywords: Heidegger, Phenomenological Aesthetic, Art Criticism, Culture Criticism, Art Utopia

壹、前言

胡塞爾所創立的超越現象學中，其最核心的觀念是「回到事物本身」(back to thing itself)，他使用的現象學方法是本質直觀和先驗還原，也就是透過放入括弧(bracketing)，將外在事物的價值判斷及實存性存而不論(epoché)，回到意向活動(noesis)與意向對象(noema)共構的意向內容(noematic content)當中¹。據此，在胡塞爾的觀點當中，可以奠定人類的基礎知識，在《觀念一》(*Ideen I*)當中胡塞爾開發了一種純粹意識(pure consciousness)的意向性理論²。有趣的是，如果我們把這樣的精神、方法和理論運用在藝術批評的領域，便展開了一段在廿世紀西方美學史上發生重大影響力的現象學美學。本論文就是用這樣的角度，來討論海德格最重要的美學作品〈藝術作品的本源〉(*The Origin of The Work of Art*)，本文一方面梳理海德格的思想脈絡，另一方面則以現象學觀點為指引，力圖為現象學哲學和現象學美學作一個貫通，借以揭示現象學哲學與現象學美學之間在方法論方面繼承改造發展演變之軌跡。我們旨在挖掘海德格建立在存有開顯(unconcealment of Being)所帶來的無蔽性真理觀如何在藝術作品展現。

事實上，從胡塞爾現象學還原(phenomenological reduction)出來的純粹意識領域是一種為無預設科學所奠基的領域，這個領域在其特有的界域(horizon)觀之下³，具備了一

¹ 在現象學存而不論的方法下，作為給予我們一切現象的場域乃是我們的意識，也就是說讓意識流成為現象學中不可懷疑的笛卡爾支點，但這裡有個根本的問題：即意識流要如何去充盈，要如何發生現象，於是胡塞爾接受了其老師布藍塔諾的意向性理論。在著作〈精神現象與物質現象的分野〉一文中，布藍塔諾認為任何精神現象均可用中世紀士林哲學所謂的「對象內存性」這個觀念把它的特質標舉出來，用稍帶曖昧的話來說，這就是「內含對象性」，一種導向對象，依賴對象來標定自身的特性。每一個精神對象都把一個做為對象的事物包含在自身之中，雖則含帶的方式不一定雷同。簡單的說意向性就是說明「意識必然是對某物的意識」，但胡塞爾在「邏輯研究」中卻對布藍塔諾做過修正，胡塞爾指出布藍塔諾認為意識之意向性對象是一種存在於意識流當中的事物，與意識流構成一種「容器/內容」，「整體/部分」的關係。但胡塞爾指出真正內含於意識中的意識內容，乃是意識流自身的一個部分，也就是說，是一種心理性存在，而絕非一種意識對象，但這是否是一種對實在物的取消呢？胡塞爾說：我們懸擱了這個世界上所有的事物，包含了生物、人，甚至是我們自己，但實際上我們沒有損失任何事物，只是贏得了純粹的整體存有，在適當的了解下，可以從中形構(consistute)出超越性。(Husserl 2002: 154)如此即可讓意識對象跳脫一種純心理層次的存在，但我們卻還是不能夠進一步肯定意識對象可以是心理性也可以是物理性，它只是被意向到的一種對象，簡言之，胡塞爾在此完全拋棄了心理主義的偏見，也拋棄了自然態度的預設，從而使用一種在胡塞爾現象學中純粹化的意向性觀念，也就是胡塞爾所謂之「現象」，來進行對意義的分析。

² 在存而不論所獲得的純粹意識當中，胡塞爾區分出每一個意向性結構當中所必須具備的要項：意向活動(noesis)和意向對象(noema)。意向性的體驗當中有著兩個要素：作為提供感性基礎的素材或者材質的層次，和帶有意向性的成分，這些成分提供了將感覺材料賦予意義的功能，基於此兩種成分的運作，使得關於「某物的意識」得以成立，一方面提供了意義構成，另一方面也提供了對象的存在設定。在胡塞爾超越現象學當中，意識本身即包含著意義，一個知覺中所包含的意義，是以知覺對象(意向對象)作為目標點而投出的。胡塞爾認為針對每一個意向內容而言，意義是意向內容的基本部分，在每一個意識內容當中皆有一個純粹的某對象作為統一點，透過這個統一點，我們可以發現意義和對象乃是共同隸屬於意向內容，但透過意向關聯(intentional correlation)，我們又可以發現意向內容和意向對象乃是對同一經歷的兩種不同角度描述，意向活動扮演著賦予認識活動目的性的角色，現象也因此獲得了意義。

³ 在《觀念一》當中，現象學還原意味著用一種旁觀者的角度來觀察自己的意識活動，並透過「懸擱」擺脫自然態度下對世界的各種預設，將焦點擺放在這個世界實際被經驗的歷程中。這個實際被經驗到的歷

種理想認識狀態的性質。同樣的，海德格的問題也在於我們如何在這個現象學還原的領域當中(或者操作方法下)和界域觀中，直接認識到藝術的本質。這樣的一種認識藝術的方式不同於將藝術視為文化的學習過程，或者透過藝術商品的角度來檢證藝術作品的形式特徵，因此這是屬於現象學所開發出來的特有領域。

此外，現象學美學的特徵，在很大的一部份並非只是一種單純的美學解讀過程，事實上，現象學美學的幾個重要流派，如本文的主人翁海德格或法國現象學家梅洛龐帝(Maurice Merleau-Ponty)其實進行美學討論的動機，都是為了進行總體文化批判的需求。因此本文的另一個寫作目的就是在討論海德格如何將對藝術作品現象學還原的成果，應用於當時威瑪德國(the Weimar Germany)文化批判之上。

貳、現象學還原下的藝術、藝術家及藝術作品

海德格在〈藝術作品的本源〉這篇文章當中所使用的現象學方法其實是隱而不彰的，但透過他的不斷追問，其實展現的是一種存而不論的過程。海德格在文章的開始就試圖去逼顯出藝術作為純粹意識領域的意義。首先他認為無論是藝術家身份的獲得，或者是藝術作品地位的確立，皆來自藝術自身的肯定。這樣子的觀點透露出來的訊息就是藝術是一種獨立的本質，並不是藝術家創造它，也不是藝術作品負載著它，反而是說藝術家和藝術作品是因為藝術而成為可能的。

在此種觀點之下，透過現象學方法的要求，海德格必需要直接回答：何為藝術？將對藝術的討論直接帶回到藝術本身。因為在這樣的觀點下，藝術不再是一個對藝術家或藝術作品的模糊性概稱或者一個集合名詞，而是一個確有內容的東西。所以要試圖回答「何為藝術」，不能再循著康德式的美學型態，將藝術化約為藝術家的主體經驗架構，也不能再將藝術視為從藝術作品中化約而出的普遍規定，因為化約的行為其實已經預設了「何為藝術」的答案，而這正是海德格所抗拒，並試圖重新找尋的。

程，就是一種「現象學殘餘」。在「現象學殘餘」之中僅僅剩下純粹的行為體驗以及純我，這些純我和純粹體驗構成了各種交互作用的樣態，在胡塞爾的觀點中，純我是純粹體驗的意識背景。胡塞爾在《觀念一》當中，將這樣複雜的「現象學殘餘」視為由現象學方法所打開的純粹意識領域，這個領域是一切科學無預設的基礎。但在這樣的狀態下，要如何去描述這個還原後的現象學領域呢？《現象學研究法》(Phenomenological Research Method) 一書提供了較明確的操作架構，作者茅斯塔卡(Clark Moustakas)詮釋胡塞爾的觀點，認為現象學還原的操作要點，是擺在充分描繪透過存而不論之後在主體意識中的客體情形，因此現象學的操作步驟可以轉化為下列問句：我問到我如何意識到它，我如何可以描述它，我如何將它定名，如何讓上述的行為在每個場合都有效……，這些都是藉由現象學還原而開啟的。也就是說在方法論上，因為對於實證意義的強調，還是採用胡塞爾早期所發展出來的現象學心理學，其不同於對世界萬物重新發現的超越現象學，現象學心理學雖然也強調作為經驗立場上的心理學描述，但並不同於一般意義上的描述心理學，因為其目標在於成為抽象純粹的自身自為地被考察的心靈的心理學，而這種考察是根據相應純粹地被理解的心靈經驗來進行的。但在實際操作的過程當中，我們必須忠實的描述我們看到了什麼，不只是內在於意向當中的客觀對象，還包含了意向本身的活動，唯有結合此二者的描述，才是一種打破主客二分的自然觀點，這種經驗才是所謂的「事物本身」。但此種還原的過程必須藉由對觀察現象的對焦(focus)，並藉由對此現象的可能性不同角度的窮盡，獲得包含此現象的界域(horizon)，而此界域的窮盡是一種無止境的過程，對現象學而言，界域的提出突破了將認識事物孤立看待的錯誤，也因此突破了英國經驗主義者的看法，可以說現象學還原的過程就是一種界域化的過程。因此本文就以現象學還原的過程和界域觀作為基礎的現象學觀點，對海德格的文本進行詮釋。

如此一來海德格面對了一個問題：到底要如何談論藝術？或者我們可以用現象學的角度去問，要如何進行懸擱？

因此海德格問了這樣的一個問題：因此我們將嘗試在藝術無可置疑起作用的地方尋找藝術的本質，……什麼是藝術？這應從作品裡獲得答案，但什麼是作品？我們只能從藝術的本質那裡獲知，任何人都知道我們是在繞圈子。⁴

但海德格卻認為這樣狀態是一種必然而然的情形，因此我們安於繞圈子，因為這並非權宜之計，也並非是一種缺憾。⁵所以海德格從藝術作品的物性(thingly character)開始談起。

從藝術作品的物性開始談起，雖然從表面上看起來，依然是循著「藝術為何」的預設來討論藝術（否則要如何斷定藝術作品），但海德格卻將焦點擺在藝術作品的物性，如此一來就是將藝術作品還原為一般存有者，而不先將其不同於一般存有者的型態高舉出來，海德格描述著藝術作品可以如一袋袋的馬鈴薯般被搬運，也可以如一支槍或帽子一般掛在牆上展示。

但物性僅僅構成藝術品的必要條件，而非充分條件，也就是說藝術品之為藝術品除了物性之外，還必需具備著其他的特性，因此海德格在還原之後發現：藝術作品遠不只是物因素，它還是某種別的什麼，這種別的什麼就是使藝術家成為藝術家的東西。

就我們前述的觀點，這種「別的什麼」就是藝術。也就是說對海德格而言，當我們今天在純粹意識領域還原一支榔頭和還原一個藝術作品所具有的差別，是藝術作品永遠都包含著一個無法說明的特徵(但作為工具使用時的榔頭沒有)，這個特徵在純粹意識的領域當中不斷運作著。從另一方面來看，藝術作品可以被視為物性和藝術的統合，也由於藝術作品超越自身的物性，藝術作品進而成為了一個比喻或者是象徵(symbol)。於是從這樣子的觀點出發，我們已經清楚地知道了藝術作品就是以物性為基石，負載著「藝術」的一種存有者，但問題仍在，我們還是沒有解決，「何為藝術」？

參、藝術作品與物的差異

為了解決這個問題，海德格又討論了物之為物的特徵，就海德格的觀點而言，就是一切存有者所屬的領域，但海德格又認為某些存有者並不會被稱為「物」，例如作為此有(Dasein)的人，或者例如是上帝，所以，只有一些純然的物會被稱為物，例如石頭、土塊、木頭，自然界無生命的東西和用具等。但究竟是何因素使得純然之物的純然，被認為是純然呢？

海德格認為這概括起來可以有三種解釋：

對物之物性的第一種解釋，即認為物是其特徵的載體⁶，不管它是多麼的流行，還是沒有像它自己所標榜的那樣樸素自然。讓我們覺得樸素自然的，也許只是一種對於長久習慣而言，所

⁴ Heidegger, Martin (1977), *Martin Heidegger: Basic Writing*. N.Y., Harper&Row. 以下簡稱 BW, p. 149 – p. 150.

⁵ BW, p. 150.

⁶ 本段及下兩段引言當中之黑體字，為筆者為了強調所加。

習以為常的東西，這種習慣遺忘了它的起源之處。然而，正是這種異乎尋常的東西一度作為令人詫異的東西震驚了人們，並使思想驚訝不已。⁷

物——完全在字面上說——逼迫我們，物是 *aistheton*，即在感性的感官中通過感覺可以感知的東西。由此後來那個物的概念變流行了，按照這個概念，物無非是感官上被給予的多樣性之統一體(*unity*)。至於這個統一體被理解為全體(*sum*)，還是整體(*totality*)或形式(*gestalt*)，都絲毫沒有改變這個物的概念的決定性特徵。⁸

海德格對上述兩種對物性的解釋，都有著相當大的不滿。他認為如果我們遵循著第一種對物解釋的模式將會使我們和物保持距離，而物對我們始終非常的遙遠，但事實上物總是以一種基於工具性而來的有用性姿態，向我們產生意義。但如果採取第二種模式，則使我們為物所糾纏，因為我們的認識結果和物作為物本身無法得到區分。但無論是第一種模式或者第二種模式，物都消失不見了，物如果要以自己的面貌呈現，必需要保持它自身的自持(*self-containment*)。

因此海德格提出了第三種解釋：

給物以持續性和堅固性的東西，同樣也是引起物的感性湧迫方式的東西，即色彩、聲響、硬度、大小，這是物的質料(*matter, hyle*)，把物規定為質料同時就已經規定了形式(*form, morphe*)，物的持久性，即物的堅固性，在於質料與形式的結合。物是具有形式的質料。這種物的解釋要求直接觀察，物就通過其外觀(*outward appearance, eidos*)，關涉於我們...，這樣的一種物性概念，能夠幫助我們回答藝術作品當中，物因素的問題。⁹

海德格接著就依循著第三種解釋模式中，所提出質料和形式的概念，去探討藝術作品。在如此的概念之下，作品中的物因素顯然就是構成作品的質料，而藝術家就在這個質料上，進行其創造活動。這是一種流俗的說法，海德格當然也明白，海德格是為了指出這種流俗說法的盲點，才將其提出。海德格認為這樣子的概念架構，是美學史上的主流，這樣子的架構是一種表象，是一種無物所能抵抗的概念機制¹⁰。但海德格仍然指出一個問題，對藝術作品而言：質料—形式結構的本源在哪裡呢？在物之物因素中呢？還是在藝術作品的作品因素中？¹¹

因為如果是在後者（可以用藝術標準來對待一般物），那麼藝術本身就不具備獨特的特性而能和非藝術作一種區分，但如果是在前者（用一般物的標準可以解釋藝術作品），那藝術品和非藝術品的區分也同樣消逝了。

為了解決這個困難，海德格考據了這個架構的來源，在海德格的分析之下，這個架構主要是來自對器具¹²分析方式的無限擴大，將使用在器具的分析模式，錯誤地使用在

⁷ BW, p. 155.

⁸ BW, p. 156.

⁹ BW, p. 156.

¹⁰ BW, p. 158.

¹¹ BW, p. 158.

¹² 海德格認為工具是介於物和作品中間的。海德格認為工具如同物般具有有用性，也如同作品般是一種受造物，但工具卻不具備物的本真性，也不具備作品的自足性，因此他認為工具是介於物和作品中間的。

物和藝術作品的討論當中，甚至是擴大到一切存有者中。海德格又認為這樣子的架構的另一來源則是一種對聖經的信仰，把整體存有者設想為受造物，並依循著聖經信仰的先行規定，從質料和形式的統一來思考受造物。海德格指出，這樣子的想法作為一種真理必需是要建立在存有者的「無蔽狀態」之上，但此種「無蔽狀態」所展現出來的世界圖式，並不同於在基督教文化中，那種藉由信仰所產生出來的世界觀。

海德格如此的分析和批判，主要是為了現象學方法的要求，他試圖透過批判達到「存而不論」，並且回到事物本身：為了達到這一目的（突出物之物性），有一點是必要的，那就是對上述思維方式（對物性的三種解釋）帶來的一切先入之見和武斷定論保持一定的距離。例如，讓物在其物的存有中不受干擾，在自身中休憩。¹³

但海德格在進行現象學方法的操作之後，所面對到的問題是：最樸實無華的物是頑強地躲避思想的¹⁴，所以透過建構一套模型去分析物性，而又要讓物性保持在其自身當中，已經是不可能的了，因此海德格繼續採取現象學描述的方法，他拋棄任何武斷的推論，直接對具有物性以及作品性的器具進行描述。

海德格挑選了農鞋作為他描述的對象，而他又認為最佳的描述莫過於梵谷(Van Gogh)一系列以農鞋為主題的油畫。海德格接著詮釋了器具存有的狀態，他認為器具存有所展現的即是一種可靠性(reliability)，透過此種可靠性，有用性(utility)的獲得，只不過是一種本質的必然性，而器具就是透過有用性和人發生關係¹⁵。但在這裡的論述當中，海德格對器具存有之發現，是從梵谷的畫中所獲得的：我們已經找尋到了器具的器具存有。然而這又是如何被我們找到的呢？不是通過對一雙鞋的實物進行描繪和解釋，不是通過製鞋順序的講述，也不是通過對張三和李四實際使用鞋具的觀察，而僅僅只是透過對梵谷的一幅畫的觀察。這張畫說出了一切。當我們走進這一幅作品，我們就突然進入了另一個不同於日常生活的天地裡。¹⁶

是如何的原因，讓海德格能夠從梵谷的畫中發覺到器具的存有呢？海德格說在這裡有一個東西正在發揮作用，在這裡（梵谷的油畫裡），存有者進入它的無蔽狀態當中，而這樣的無蔽狀態即是存有的彰顯，希臘人稱之為顯現的真理(aletheia)。海德格認為在藝術作品當中，存有者的真理已被放置(set)到一種突出(to bring to stand)的狀態，他說：一個存有者，一雙農鞋，在作品中走進了它的存有的光亮裡。存有者之存有進入其顯現的恆定(the steadiness of its shining)當中。¹⁷

基於上述的特性，海德格將藝術的本質定義為：存有者的真理自行設置入作品(the truth of beings setting itself to work)。但這樣子的觀點卻會產生兩個疑點：藝術為何和真理產生關係？在傳統的觀點下藝術問題的重心是在於美不美，而不在於真理，至於真理問題實際上則是關乎於邏輯的。對於這樣子的質疑？海德格的看法是藝術並不關乎美不美，美是藝術的作用並不是藝術的本質，至於所謂的真理並不是符應的真理(veritas)，

¹³ BW, p. 161.

¹⁴ BW, p. 161.

¹⁵ 在這裡海德格重述了一次在《存有與時間》之中，由器物性突顯人的在世存有的觀點。

¹⁶ BW, p. 164.

¹⁷ BW, p. 165.

而是一種開顯的真理(*aletheia*)。海德格在〈論真理的本質〉(*On The Essence of Truth*)一文當中說明了兩種真理的差異。

海德格檢討了傳統(中世紀拉丁文字 *veritas*)的符應概念(*agreement*)，所謂的符應概念指的是判斷和事實的相應一致性(*correspondence*)，也就是說在符應的真理觀當中，真理被視為一種命題和所描述對象狀態上的一致。但海德格更深入的去思考這樣的一種關係，我們會發現所謂的符應其實是建立在讓「事實成為事實」這一件事的基礎上，就海德格的術語就是讓一對象站在開放的領域(*opened region*)當中：一個斷言得到了它的正確性，是由於行為的開放性。因為藉著這種開放性，那開放者才能成為這個表象的符應性準則。¹⁸

這一個開放的領域中的開放性(*openness*)是指存有以它自己的開放性，開放了一個開放領域。有關於這樣子的一種開放的狀態，海德格稱之為自由(*free*)。在《存有與時間》(*Being and Time*)當中，自由是指此有(*Dasein*)佔據(*engage*)著其開放性，讓存有者「讓在」(*letting be*)，而在〈論真理的本質〉當中，海德格卻認為這樣的自由就是一種解蔽性(*unconcealment*)，也就是說解蔽性是指存有者的出現，是將存有者自身暴露在開放的領域當中。對海德格而言，真理就是指開放出存有者的解蔽性。

基於此我們可以回到之前梵谷以農鞋為主題的油畫。當大部分的評論家認為藝術是現實的模仿和反映(也就是對現存物的再現要求必需與存有者的一致)，這其實就是上述所謂的符應的真理(*veritas*)的應用，認為透過一種符應狀態(藝術作品的對象完全呈現模仿對象)，如此藝術中才有真理。對於此點海德格並不同意，他認為藝術作品之所以是藝術作品，是因為藝術作品展現出一種開顯的真理，也就是說梵谷以農鞋為主題的油畫當中，所傳達出來的並非是一雙單純逼真，以假亂真的農鞋，而是一雙歷經風霜的農鞋所令人產生的感動。藝術作品就是讓這個解蔽顯現的過程，在藝術作品自身中展開。也就是說藝術作品並不是展現個別的存有者，而是將存有者存有生發過程當中所產生的力量展現出來。

肆、藝術作品與真理

海德格在對梵谷以農鞋為主題的油畫進行這個現象學描述之後，更開始將這個藝術作品動態的存有本質結構推展至其他非繪畫類的藝術作品。

海德格舉了一座不屬於再現藝術(*representational art*)的作品 — 一座希臘的神廟作為例子。透過海德格對這一座神廟的描述，海德格認為這一座神廟的存有揭露了希臘人的大地(*earth*)。大地和海德格在《形上學導論》(*An Introduction to Metaphysics*)當中所討論的自然(*physis*)是息息相關的¹⁹。事實上，自然(*physis*)在古希臘並非如現今的概念是一

¹⁸ BW, p. 124.

¹⁹ 在哲學史上，巴門尼得斯和赫拉克力圖總是扮演著對立的角色，就赫拉克力圖而言一切都在變遷著，這和巴門尼得斯所強調的沒有生滅，是恰好相反的，但海德格卻不如此認為，他認為巴門尼得斯和赫拉克力圖說的是同一件事。在這一節當中海德格僅僅強調了這一個看法，但卻沒有加以說明，所以我們試圖從海德格的立場將其加以解釋。海德格的哲學是從對現象學方法的改造而來的，並且謹守著胡賽爾所強調的「回到事物本身」這一基本原則，也就是將知識和真理的基礎，放在現象的絕對被給予性，這樣子的立場必然不同於巴門尼得斯，將感官的世界視為一種虛幻(*illusion*)，所以對巴門尼得斯而言，存有和現象的不斷生滅是一種真實和虛假的對立，以海德格的術語加以解釋，就是存有者的生滅變化皆為虛幻，但卻有一個不生不滅的整體性是真實的，也就是說巴門尼得斯並不探討存有如何成為存有者基礎這一問

個靜態的集合範疇，它所指涉的其實是一種湧現的整體，一旦透過此種湧現的整體，人賴以居住的東西就被突顯出來，這個東西就是大地。在大地當中，萬物湧現(arising)並且得到庇護(sheltering)，大地和人是透過器具的可靠性，產生了一種無聲的召喚，將人放置在一種安全當中，在這種安全當中，大地扮演著人面對巨大恐怖力量時的庇護者(sheltering agent)²⁰。

但大地的開顯必然是和世界(world)的顯現互相形構的，我們可以這樣理解這兩者之間的關係。在大地之上，世界湧現出來，就如同一場戲劇在舞臺上演出一般。也就是大地的開顯把世界建立為世界，使世界世界化(worldlizing)。此外，在另一方面，海德格認為，不只在傳統定義下的藝術作品，透過對神廟的描述，我們也發現神廟也具備同樣的結構，神廟一方面開啟了世界，同時又把世界置回大地。海德格舉這樣的一個例子告訴我們：作品在自身中突顯著，其開啟出一個世界，並且在運作中永遠守持這個世界。在這裡，世界的意義，就如同此有的「在世存有」²¹中的那個世界意義是相同的，海德格曾說基於此，人類歷史的本質性決斷才得以發生，也因此世界不斷透過此有不斷開顯，這即是一種世界化。在世界的世界化過程當中，因為所有的事物都有自己的快慢、遠近、大小，透過這些事物的互構，寬敞(spaciousness)被聚集了起來，產生了一種「為...設置空間」的現象。

作品在其作品存有之中，即設置了如此一個空間讓大地能夠敞開：作品讓大地成為大地。²²海德格又認為：作品完成了對大地的製造，是基於作品將其自身置回大地當中。²³

題，他關心的是世界初性的問題。

但存有如何成為存者基礎此一問題，卻是海德格最重要的問題意識，對海德格而言不斷生滅變化的現象，即是存有解蔽了存者，而這樣子的解蔽過程，正如同赫拉克力圖的源源不斷流動的河，解蔽性的不斷改變即是其永恆的性質。正如同海德格解釋 Physis (nature) 這個字的希臘原意，即是一種綻放(emergence)一樣，海德格認為這種綻放是一種永恆的必然，無論事物的生滅，都不能影響綻放對於其自身的實現，畢竟所有的生和滅都是來自綻放的作用。

²⁰ 大地、世界和人之間的關係，可以透過在《形上學導論》當中 deinson 的兩層意義之間的關係來進行理解。

²¹ 在《存有與時間》當中，何謂此有的在世存有呢？海德格首先解釋了在世存有中的「在」(in)，海德格認為這樣子的「在」，不是一般觀點下所以為的在，不是一種容器與內容物的空間性關係，也不是一種事實般的擺在那裡的那種在，海德格認為：「在...其中」意味著「居住」「熟悉」「習慣」「照料」...，故此，我「在」意即我居於世界，世界對我來說，是熟悉的。存在於其中意即依傍著居住，熟悉。(Heidegger 1996: 79)從這一段話當中我們可以發現，此有的在世存有就是依傍著世界實存，就是和世界發生關係，因此此有「和某些東西有關聯(having something to do with)，產生某些東西(producing something)，注意某些東西(attending to something)，照料某些東西(looking after it)，...，放棄某些東西(giving something up)，問某些東西(asking something)，想某些東西(thinking about something)，...」。由於此有進行著這些關注(concern)行為，來實踐其存在，故此有因此具備了一個可能性：此有能開顯存有意涵。但就另一方面而言，我們必須考量此有如何透過關注和世界發生關係，上述「此有彰顯存有」可能性的基礎在於世界，世界扮演著賦予或給出意涵的角色，此有領會並在實踐中開顯著，因此此有的實存和世界是相互隸屬，並有機的組成一個整體。但這裡所謂的世界，正如前述在海德格的觀點下並不是一個空間的範疇，也不是現存的事物的純然聚合，也不是作為我們認知表象總和的想像框架。總而言之，世界並不是立身於我們面前，可以讓我們細細打量的對象，這裡的世界指的是一種世界化的過程，透過此有的在世存有，世界化的過程不斷延續。

²² BW, p. 171.

²³ BW, p. 171.

這樣子讓大地展開世界的過程，是透過了一種質樸(simple)的無限豐富性(inexhaustible variety)，質樸在這裡指的是藝術作品的原料，無限豐富性則來自藝術家的創作行為所賦予這些原料的力量。為此，海德格舉了一些例子，他認為藝術家對其作品原料的使用，並不是一種消耗。原料透過藝術家的使用，反而成為一種閃閃發光(shining)的狀態，例如畫家對顏料的使用，或者詩人對語言的使用，不但不會使原料消耗，反而能夠使顏料和語言產生新的光彩，獲得新的生命，這就是對質樸的一種無限豐富。

再回到上述梵谷的農鞋，我們可以發現，梵谷的畫開顯了農鞋的器具存有，透過農鞋的器具存有，我們發現了這一個作品中的大地和世界。一雙農鞋保護著農婦在不斷延伸而來的世界當中，讓農婦無憂愁和恐懼的在大地上進行生息的工作，同樣的這一雙農鞋也讓組合成這一雙農鞋的油彩獲得生命。

建造一個世界和製造大地，乃是藝術品作品存有的兩個特徵。但這兩個特徵如何形成一個統一體，並讓作品產生一種自給自足呢？在海德格的觀點下，世界和大地是一種對立的爭執(strife)，世界不能夠容忍任何的封閉，永遠都在自行敞開，而大地卻恰好相反，大地是庇護者，它總是傾向把世界收攝在其自身當中，並閉鎖在它自身。世界建基於大地，但世界卻又必需要穿過大地才能湧現出來，因此透過此兩者藉由爭執而來的互相形塑，藝術作品形成了一種動態的統一性，此種動態的統一性就是藝術作品的作品存有，在此種存有當中，爭執並沒有被一種空洞的一致性所消除，爭執以其爭執本身被保留下來。

但藝術品作為世界與大地爭執的統一體，真理是如何從這中間發生呢？這裡的真理指的就是開顯的真理(aletheia)：是一種以雙重遮蔽方式的否定作為無蔽真理的本質。這樣子的一種真理，其本質是一種遮蔽著的否定，這個否定就是原始爭執的源頭，無蔽就是透過這個原始爭執而來的。因為有了無蔽的領域，大地和世界才能夠互相突顯解蔽。因此「在藝術作品中發生著真理」這一個命題，並不是說某種事物被正確無誤的描述出來，而是說存有者整體被帶入無蔽的領域並保持在無蔽狀態當中。

再以梵谷的油畫為例，在他的畫中栩栩如生，宛若實物的農鞋，並不是所謂的真理，之所以海德格說梵谷的油畫是真理發生的場所，是因為在作品的作品存有中，敞開了農鞋的器具存有，存有者整體，亦即衝突中的大地和世界，因而被帶入無蔽狀態，也因此真理才能在此顯現。不過雖然海德格之前曾經認為藝術不是美感問題，可是在這樣真理發生的時刻，藝術品卻也不排斥美感，作為傳統美學中最重視的藝術美感問題，海德格認為：美就是作為無蔽的真理的一種現身方式。²⁴

伍、藝術與真理：一種理想的界域化活動

上述我們討論了真理和藝術作品之間的關係，我們發現了藝術作品的作品存有，也是一種真理展現的方式，表面上看起來如此的定論，似乎已經回答了我們的問題（何謂藝術作品中的真理），但這樣子的命題其實還隱藏著一個懸而未決的問題：藝術和真理的關係為何？之前我們曾經討論過藝術作品之所以為藝術作品，是因為它開顯了藝術，

²⁴ BW, p. 178.

也就是說藝術使作品成為可能，但藝術作品也同時開顯了真理，這樣一來即暗示了藝術和真理之間的關係，也是一個值得討論的問題。

海德格從一般認為的藝術品來源來討論藝術和真理之間的關係，他提到了由於藝術作品是來自藝術家的生產行為，因此希臘人用創作技術(*techne*)來形容藝術家和工匠所具備的技術。但在希臘人的眼中，創作技術(*techne*)的意義並不等於當代的技術，創作技術是一種知識(*knowledge*)，這樣子的技術（知識）可以召喚開顯的真理(*aletheia*)，可以將無蔽性突顯出來，無蔽則是原始爭執的源頭。

因此海德格認為當作為庇護者的大地和不斷湧現的世界進行爭執的時候，會產生一個裂縫(*Riss*)，透過這個裂縫，爭執者形成了一種緊密性，此種緊密性將二者統一起來。所以當這種統一性在一個有待生產的存有者當中被開啟，即表示作為真理的無蔽性被設立在這種存有者中。這樣子在生產過程中，將無蔽性開啟的手段就是創作技術。在創作技術的作用當中，將由爭執所產生的裂縫，帶回大地之中²⁵，並且將其固定起來，這種被固定起來的爭執乃是型態(*Gestalt*)，作品的被創作乃是意味著真理被固定於型態內。型態對海德格而言，乃是一種構造，而裂縫則是作為這個構造而自行嵌合。被嵌合的裂縫乃是真理閃耀的嵌合(*Fuge*)。這裡所謂的型態，始終必需根據那種擺置(*Stellen*)和座架(*Ge-stell*)²⁶來理解，作品作為這種擺置和座架而現身。

在作品創作中，作為縫隙的爭執必定被置回大地之中，而這樣的置回是一種對大地的使用，但這種使用並不同於使用器具，並使器具消耗，這樣子的使用是對大地的一種豐富化。

上述這樣子的關係是就著藝術品的內容，作為真理顯現的場域而言，也就是對於真理被固定於型態內，其實就是一種對裂縫的敞開。但另一方面就著藝術品作為存有物的物性而言（作為創作技術的產物必定就是一創造物），我們必需要問此物性和真理的關係為何？

海德格曾經用一段話，來表明他對藝術品的物性和真理之間關係的看法：關鍵在於，這一單純的「存有事實」(*factum est*)是由作品將它帶入敞開的領域當中，也就是說在這裡存有者之無蔽發生了，而這種發生還是第一次，換言之，這樣的作品存在了，的的確確存在了。²⁷

這一段話中海德格認為當藝術品由創作技術中產生出來，就是一種無蔽的狀態，由此而來的藝術品海德格稱之為此一(*that*)。此一和有用性是對立的，越是及手的器具就離此一的狀態越遙遠，也就讓人們越習以為常，因此藝術品作為此一，那種唯一性代表著此作品的獨特性，此種獨特性使敞開的衝力更加根本，我們就更能離開尋常平庸，更能進入敞開當中。作品如其所是的樣態維持一個敞開狀態，或者說「讓作品成為作品」的狀態，稱之為保存(*preserving*)。在這種保存之下，在作品的事實性當中，真理生成(*becoming*)。

從上述的討論當中，海德格反省了之前對藝術所下的定義並重新定義：

²⁵ 所謂的將裂縫帶回大地之中，海德格曾經描述過：這裂縫必需把自身置回石頭的沈重，木頭緘默的堅固，色彩幽深的熱烈之中，也就是對材質進行打造的過程。

²⁶ 座架(*Ge-stell*)是海德格後期一個基本語詞，在日常德文當中並無此字。海德格把創作技術的本質思為「座架」，意指創作技術對人類一種神秘的支配和控制力量。

²⁷ BW, p. 183.

藝術的本質在先前就被規定為真理自行設置入作品。但我們知道這一種規定具有一種蓄意的模稜兩可。它一方面說藝術是自身建立的真理固定於型態中，這種固定是在作為存有者之無蔽狀態的生產性創作中發生的。而另一方面，設置入作品也意味著作品存有進入運動和進入發生當中。於是藝術就是對作品中真理的創造性保存。因此藝術就是真理的生成和發生(Art then is the becoming and happening of truth)。²⁸

因此我們可以總結藝術、藝術作品和真理之間的關係，由於藝術是真理的生成和發生，因此藝術作品之為藝術作品就是在其形式和內容上，都必須敞開存有，前者以其事實性生發真理，而後者則在觀賞者的審美經驗中開顯真理。

海德格這樣的一種藝術真理觀點，其實相當接近於胡塞爾超越現象學的界域觀。何為界域？正如前述(註腳 3)現象學的界域觀描述的是作為背景的意向體驗可以成為前景(某種意識焦點)的一種狀態，也就是這個界域所代表的是一種和當前經驗連繫在一起，但卻尚未被規定的成分。而這個尚未被規定的成分永遠按照其本質的方式敞開著被充實的可能，使得一切實際經驗(actual experience)都超出自身指向新的可能性經驗，如此以至於無窮。

這其實就是一種世界與大地的關係，世界其實就是大地這個物質性經驗的界域，當世界從大地之中升起，就是將處在可能性當中的經驗轉化為大地的物質性經驗的連繫。在這樣的狀況下，我們說大地的物質性就是因為有世界作為其界域，能在其上無止境地開顯可能性，因此成為了一種藝術作品，而非僅僅是一種物。

從這樣的角度而言，海德格的藝術真理觀其實就是一種理想的現象學認識模式，藝術作品不同於物的意義，就在於藝術作品保障或護持了此有認識開顯性真理的可能。

陸、作為詩的藝術本質

此外，海德格認為一切藝術在本質上都是詩(poetry)，但這裡所說的詩並不是作為一種文類的詩(poesy)，海德格這一句話的意義在於他認為所有的藝術都是一種詩意創造(poetic composition)，但何謂一種詩意創造呢？海德格認為：作為存有者之解蔽和遮蔽，真理乃是通過詩意創造而發生...，藝術家和藝術都是以藝術為基礎，但藝術之本質乃是真理自行設置入作品。由於藝術的詩意創造本質，藝術就在存有者當中打開了一塊敞開之地，在此敞開之地的敞開性當中，一切存有遂有了不同的樣態。²⁹由上述對海德格的引言當中，我們可以明白為何詩是所有藝術的本質，因為這裡所說的詩就是詩意，而詩意其實就是藝術。

詩意創造就著語言的角度，海德格認為它是一種道說(the saying)，由於有著此道說，語言才能在第一次的命名當中，將存有者帶入語詞當中而顯現出來，藉著這樣的顯現敞開了存有者的存有。建築和繪畫作為一種藝術，也是奠基在此種敞開之上。除了作品的創造是詩意的，作品的保存也是詩意的，因為只有當我們本身擺脫了我們的慣常性，進

²⁸ BW, p. 183.

²⁹ BW, p. 184.

而進入了作品所開啟出來的境界，這樣子的境界將我們置身在存有者的真理中時，一個作品才是一個現實的作品，也才完成了作品的保存。

所以海德格認為，詩意其實也可以說是一種真理的奠基(founding)，在這裡我們所瞭解的奠基具有三種含意：即作為贈與(bestowing)的奠基，作為扎根(grounding)的奠基，和作為開端(beginning)的奠基。³⁰

真理衝開了陰森驚人的東西，同時也衝倒了尋常的和我們認為是尋常的東西，真理如此的在詩意中展現（或者在藝術品的保存中展現）即是一種奠基。

而這樣子的奠基作為贈與，指的是真理進入作品，是透過存有的開顯而可能，是存有將自身的開顯送給藝術家，藝術的創作並不是一種依賴於天才的創作行為。對於扎根而言，指的就是存有的開顯是藝術作品中的真理來源，對藝術作品就是一種基礎，這同樣也是針對天才說進行駁斥，即認為藝術的源頭是天才的神秘靈感。

至於第三義奠基作為開端，這裡的開端原本是指真理作為無蔽性，是大地和世界爭執源頭的原始爭執，因此是一種開端。這樣的一種開端具有一種無窮的豐富性，此種豐富性不但是藝術的開端，同時也是歷史可能性的開始，因此海德格說：每當藝術發生的時候，亦即有一個開端存在之際，就有一種衝力進入歷史，歷史才開始或者重又開始。在這裡，歷史並非意味著無論何種和無論多麼重大的歷史事件的時間順序，歷史乃是一個民族進入其被賦予的使命中而同時進入其捐獻之中，歷史就是這樣的一個進入過程。

柒、藝術作品的結構與德國威瑪時期的文化批判

如今海德格告訴我們藝術和歷史具有同一個開端，那指引我們不妨回到藝術的源頭裡，去看待德意志民族的歷史性任務。在海德格的觀點之中，我們明白藝術來自於存有光輝的映照，將自身在藝術家面前展現，並將自身設置入藝術作品當中，於是德意志民族的歷史任務，似乎就是要去面對這個開端的力量，也就是要去面對存有所閃現出來的光芒。

但對海德格而言，德意志民族作為一種形上學的民族為何要去面對存有呢？是否在海德格的眼裡，存有的開顯是突破某種黑暗困境的光線呢？如果是，那麼這個在 1918 年到 1933 年威瑪德國的黑暗困境為何？而又為何一旦能夠領略或者實踐藝術作品的結構，就可以超越困境呢？

對於威瑪時期的困境，海德格在《存有與時間》(*Being and Time*)當中，其實已經有了相當的描述。海德格提到了一種威瑪時期的知識份子，他稱之為自由漂浮(free floating)的才智(intelligence)，他認為這樣的知識份子過度的迷戀大都市的幻象文化(illusory culture)。在《存有與時間》當中，海德格用閒談(idle talk)、好奇(curiosity)、模擬兩可(ambiguity)來形容這個時期的威瑪知識分子的典型特徵。事實上，此時的威瑪德國正受到西歐自由主義、世界主義、相對主義及各種社會學理論衝擊，而在器物文明上新的都市文明、工業化泰勒模式，及表面冷漠的人際關係正逐漸蔓延，上述所謂都會型自由漂

³⁰ BW, p. 186.

浮的才智之士，正是在這樣的狀況下出現的一種新的社會角色，這種社會角色改變了一次大戰後德國的文化風貌。但在海德格眼中這樣的狀況卻是一種無根的狀態，在他的眼中傳統的深度和厚度正逐漸在消逝。海德格是這樣分析威瑪時期自由漂浮知識分子在柏林咖啡館中的閒談。

海德格分析閒談是這樣一種言說模式：在這樣的理解之下所得到的理解是非常表面膚淺的，...因為在閒談當中遺失了所談及的存有者的和首要的存有之間的關聯，或者甚至從未達到這個關聯，所以它從未傳達出原初的存有模式，這純粹只是一種嚼舌根(gossiping)和人云亦云(passing the word along)。這裡所說出來的也只是繞圈圈或者對權威的服從，...它全然失去了根基(complete groundless)³¹，閒談代表著一種言說情境，這種情境本來就不費心去回溯到所談及的東西的根基之上去。³²此外，海德格強調閒談並非一種欺騙的模式，因為它並非這樣一種存有模式：有意識地把某種東西假冒另外某種東西提供出來³³，海德格分析了閒談之所以為閒談的原因在於，在一理想文化意義下的溝通情境下所說的東西首先總被領會為「有所說的東西」，亦即有所揭示的東西，但是無根的人云亦云竟把這種揭示扭曲為一種封閉³⁴。海德格還討論到閒談的社會情境，他說：這種無根性的閒談在大眾當中進行時並不會產生阻礙，相反地大眾鼓勵著閒談³⁵。因此海德格透過閒談勾勒出一種威瑪德國都市生活的沉淪狀態，對他而言閒談掩蓋了存有向此有的開顯，是一種威瑪德國的文化沉淪情境。因此，海德格闡述了閒談兩個最為重要的規定性：封閉性與無根性。這也正說明了海德格在其大學校長就職演說(The Self Assertion Of German University)當中所看見的困境，一種無深度無心靈的機械文明的壓倒性全面勝利，或者說是一種布爾喬亞階級狀態的貧困化(impovertment of Bourgeois Normalcy)³⁶。

因此透過封閉性與無根性這兩個特徵的發現，我們恰巧發現了閒談在某一個意義上其實是缺乏了一種藝術作品的結構，正如海德格在〈藝術作品的本源〉當中所討論的，藝術作品是由大地的護持性與世界的動態開顯所組成，而大地正是一種歷史性的根，正是大地的存在讓藝術作品，或讓整個威瑪時期的德國，或德意志民族在凡爾賽條約下具有抵抗無根性的可能。但大地也絕非一種封閉的狀態，大地之中蘊含著世界從中湧現的開顯性。也就是說當文化腐朽或面臨危機之時，無論個人還是國家，都可以從這個具保護性的大地當中得到一種新的意義，進而開展出一個新的世界。海德格總是引用德國浪漫派詩人賀德齡的一句詩句「最危險的地方，總是生發著救贖」(But where there is danger, there grows also what saves)來說明著他思考的方向。對威瑪時期的德國，最危險的都市

³¹ Heidegger, Martin (1996), *Being and Time*. Albany, State University of New York Press.以下稱為 BT, p. 157-158.

³² BT, p. 158.

³³ BT, p. 158.

³⁴ BT, p. 158.

³⁵ BT, p. 158.

³⁶ 海德格在〈就職演說〉當中提到：西方的精神崩潰了，大難起於小錯，...老朽的偽文化倒塌了，將一切的力量都拖入混亂之中，並使之在瘋狂中窒息。但同時還存在著一種迫在眉睫、積極的歷史改革希望：亦即德意志民族實現其歷史--精神使命的意志。...我們希望我們德意志民族實現他的歷史使命(historical mission)，我們把希望寄託在我們自己身上。(轉引自 Wolin 1990: 86)但這種歷史使命實際上又在那裡呢？就在我們精神--歷史此有(Dasein)開端的力量中，這個開端就是希臘哲學的覺醒，...這個開端仍在，它並不作為遙遠的過去而在我們身後，毋寧說他就在我們的面前，...這個開端已經強行闖入了我們的未來之中，它就在那裡，就像是來自遙遠的深旨，我們再次領略它的偉大。(轉引自 Wolin 1990: 86)上述這個希臘哲學的開端其實指的就是海德格在〈藝術作品的本源〉所說明的藝術作品的存有結構。

文化墮落在於閒談結構所代表的一種過度迷戀存有者，遺忘了存有的狀態。於是這個「最危險的地方，總是生發著救贖」其實可以被理解為閒談結構中的封閉性與無根性與藝術作品結構中大地和世界的對立狀態。

更進一步來看，閒談與藝術作品的對立其實就是閒談與道說的對立，或者說兩種不同言說技術的對立。在閒談當中所使用的言說技術，遮蔽了存有的開顯，僅僅捕捉到存有者缺乏本真性的在場，缺乏讓這個存有者從其界域當中抽取新意義的可能；但道說則是另一種言說技術，一種同樣具有著大地護持性與世界動態開顯的言說技術，因此在言說技術上問「藝術何為」，在問的問題其實是負責將道說透過創作技術帶來開顯性的詩人，其天職何為？關於這個問題，海德格在〈詩人何為〉(What is the Poet For)一文當中認為詩意創造就是一種道說(the saying)的模式，甚至還可以被認為是一種歌唱(singing)。有關於這種道說或者歌唱，海德格舉出了里爾克在《杜依諾哀歌》(Duino Elegies)中所描述的天使(angel)形象加以說明：哀歌中的天使乃是這樣的一種造物，在他身上，我們所做的把可見領域轉化入不可見領域的工作看來已經完成了...。哀歌中的天使是這樣的一種生靈，它保證我們在不可見領域中去認識現實的更高秩序。³⁷

天使做為一個語詞乃是和「敞開者」、「自然」...等語詞同義，因為海德格認為在這個語詞當中所說出的東西，乃是從存有方面來思考存有者整體，也就是說透過天使這一個形象所隱喻的詩意，我們在不可見領域當中認識了現實更高的秩序，基於此我們超越了對事物計算的表象思維，也超越了在存有者世界打轉，無法提升至存有開顯境界的閒談活動，我們重新認識到了由言說或歌唱所傳達出來的世界美妙整體。關於此海德格說：詩人的歌唱把我們的無保護性(unprotected)³⁸轉變入敞開者之中，因為他們顛倒了敞開者的告別，並且把它的不妙東西回憶入美妙整體當中，所以他們在不妙(das Unheile)中吟唱著美妙。³⁹因此在這個因表象思維而不妙不神聖的貧困時代，詩人追蹤著可以帶來敞開的詩意，並藉此帶來整體性真理的美妙，這即是在德國威瑪時期這個充滿都市咖啡廳閒談的貧困時代裡，詩人無以逃避的職責和命運。

正如我們所討論藝術作品作為詩意具有三種含意：即作為贈與(bestowing)的奠基，作為扎根(grounding)的奠基，和作為開端(beginning)的奠基。⁴⁰這三者正是海德格在藝術作品中所看到對威瑪時期文明的啟示。

捌、結論：現象學作為一種不談作品修辭形式的藝術批評

當我們爬梳完海德格〈藝術作品的本源〉，我們可以發現一件有趣的事，無論海德格談論的作品為何，他似乎都遠離了我們平常研究藝術作品的方法，在大部分的情況下我們都是透過作品形式以及作品歷史來討論藝術作品。但海德格完全離開了這種方式，

³⁷ Heidegger, Martin (1971), *Poetry, Language, Thought*. New York, Harper & Row Publisher. 以下簡稱 PLT, p.134.

³⁸ 對海德格而言，所謂的無保護性是一種喪失對敞開者的歸屬，並因此獲得安全的庇護，也就是說無保護性是一種現代技術的產物。

³⁹ PLT, p. 140.

⁴⁰ BW, p. 186.

他依循著現象學的要求，還原了藝術作品作為一種意向性對象的面貌，樸實地描述了這個意向性對象被給予的方式。

這樣的藝術批評模式嚴格說來自身其實成為了一種哲學創作，有其閱讀上的困難，但海德格卻帶著我們反省了我們習以為常的藝術批評所看不到的一面，也就是一個藝術作品真正打動我們的那一面。事實上，對藝術作品而言無論是形式研究還是歷史研究，藝術作品都不再是藝術作品本身，藝術作品成為了知識的對象，成為了仔細計算分析試圖進行控制或複製的對象，也就是說藝術作品成為了海德格觀點下一種表象思維的產物⁴¹，真正的深度及動態的開顯性沉淪為一種技術性所構築的平面。

因此對藝術家而言，藝術作品形式的形成就可以被視為兩種不同的模式：是一種修辭模式？還是挖掘出一種意義層次的本體？要回答此問題必須要透過現象學方法才能做出區分。前者將造型的展現當作一種修辭上的技巧，基本上只是重現對事物固有意義的符應，且其本身依然保有一套論述的邏輯系統(這就是一種表象思維下的技術)，就此意義上造形藝術本身只是此種邏輯系統的傀儡，並無法符合現象學方法的要求。而後者，可以在現象學的觀點下，將藝術形式的形成視為對意義層次本體的追求，讓媒材與作品所開顯之意象有其內在的客觀性，也因而本質可以透過此種方式獲得彰顯。

因此在海德格的現象學操作下，藝術作品所帶給人的感動被保留著，雖然在這樣的操作下，我們似乎會覺得我們對藝術作品的理解並沒有增加，只有一種隱約的感覺在打動著我們，並帶領著我們跟隨海德格進行思考，在這樣的意義下，現象學作為一種不談作品修辭形式的藝術批評，對我們開顯了一種真正的視域。



⁴¹ 表象思維指的是自然透過人的表象(Vor-stellen)而被帶到人面前來，人把世界做為對象整體擺到自身面前，並把自身擺到世界面前，世界和人不再是以一種共屬一體的關係，不再是一種隨著時間性而開顯的「在世存有」。由於這樣子的斷裂，人學會了任意增添改變作為對象物的自然。因此在海德格的觀點下，上帝神性光輝的缺席是因為人的「表象思維」，而透過表象思維，人則學會了用計算性(calculation)來面對事物的表象(representation of present)，而忘記了物本身的可直觀因素，計算性本身是一種「無形象的活動」(act without an image)，一種無視於事物本身的控制行為。但彷彿神乎奇技的計算性在表象思維當中是如何被落實的呢？其基礎在於創作技術(techne)。在之前的章節當中，我們曾經提及海德格在《形上學導論》對技術的看法，在《形上學導論》當中，海德格認為透過技術讓隱蔽者走向無蔽，也就是說技術開顯了 physis，但根據這樣子的一個觀點，似乎技術是對立於表象思維的，但為何又說計算性的基礎在於技術呢？其實作為計算性基礎的現代技術不同於作為開顯 physis 的技術，兩者在本質上是有所不同的，後者所開顯的無蔽狀態是一種將事物「帶上前來」(Her-vor-bringen)的動態過程，在這種帶上前來的動態過程當中，事物因著其本質而自由地開顯，但前者（現代技術）則是一種向自然逼索的設置(Stellen)活動，僅僅只是將事物的有用性或者可預測性揭示出來，並且將這種有用性或可預測性加以控制和保存，但這種令人們津津樂道的控制和保存，其實正同時遮蔽了其他可能的去蔽，抹殺了其他可能的無蔽狀態，因此作為整體的真理也就不可能向人們展現其自身。

參考書目

- 布洛克(2001)，《現代藝術哲學》，滕守蓋譯，四川：四川人民出版社。
- 汪文聖(1995)，《胡賽爾與海德格》，台北：遠流。
- 柏爾德(1993)，《海德格分析新時代的技術》，宋祖良譯，北京：中國社會科學出版社。
- 荷胥·契普(1995)，《現代藝術理論 1&2》，余珊珊譯，台北：遠流。
- 夏呂墨(1996)，《藝術解讀》，王玉齡、黃海鳴合譯，台北：遠流。
- 喬治·史坦尼(1989)，《海德格》，耿揚譯，台北：結構群。
- 張燦輝(1995)，《海德格與胡賽爾現象學》，台北：東大。
- 蔡錚雲(1995)，《從現象學到後現代》，台北：唐山。
- Burger, P.(1984), *Theory of Avant-garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, .
- Eagleton, T.(1990), *The Ideology of the Aesthetics*. Cambridge Mass, Blackwell.
- Heidegger, M.(1961), *An Introduction To Metaphysics*. N.Y., Doubleday &Company, Inc.
- (1971), *Poetry, Language, Thought*. New York, Harper &Row Publisher.
- (1977), *Martin Heidegger: Basic Writing*. N.Y., Harper&Row.
- (1982), *The Basic Problem of Phenomenology*. Bloomington and Indianapolis, Indiana Press.
- (1985), *History of the Concept of Time*. Bloomington and Indianapolis, Indiana press.
- (1996), *Being and Time*. Albany, State University of New York Press.
- Husserl, E.(1970), *Logical Investigation*. New York, The Humanities Press.
- (2002), *Ideas : General Introduction to Pure Phenomenology*. London, Routledge.
- Jameson, F.(1977), *Aesthetics and Politics*. London, NLB Publish.
- Jameson, F.(1974), *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press.
- Richard Wolin(1990), *The Politics of Being*. New York, Columbia University.

