

# 解放的虚无

## The liberate Nothingness

[德]卡斯滕·哈里斯 Karsten Harries

译者：戴思羽 Translated by: Dai Siyu

**摘要：**本文原载于由维托里奥·克洛斯特曼主编为纪念马丁·海德格尔诞辰80周年出版的论文集当中。作者基于海德格尔关于艺术本质的理解，结合康定斯基对现代艺术的两个基本发展方向“大写实”和“大抽象”的规定，具体探讨了现代艺术与老的艺术（即传统艺术）之间的本质区别。

**关键词：**大抽象，大写实，马列维奇，海德格尔，虚无

### 一、

不可否认，我们的艺术区别于一切老的艺术。但是关于这一区别的本质及其重要性却仍存在争议。今天，在纽约和巴黎、科隆和慕尼黑作为艺术所提供、所展览、所谈论的东西是否仍然配得上艺术这个名称？还是我们恰恰在强调令我们的艺术成为现代艺术的东西时，迷失在肤浅的表面之中。

眼下这篇文章试图阐明现代艺术和老的艺术之间的区别，与任何一种阐释一样，这个尝试因此也有两个前提：第一是对有待阐释之物的一种前理解，这种前理解有可能是错误的；第二是为我们的阐释指明方向的一条引线，但这条引线在阐释中才能得到证明。海德格尔对艺术本质的规定，即“真理之自行设置入作品”<sup>1</sup>，便为我们提供了这样一条引线，但它唯有在自行设置入作品的真理随历史变化的情况下才能胜任这一任务。“西方艺术的本质历史”——有待阐明的区别归属于此——可以被理解为“真理的本质变化”的作用。为了把握现代艺术的独

特之处，我们必须提出以下问题：在今日，真理到底如何并且是否仍然作为艺术设置入作品？有这种可能，正如海德格尔所认为的，“伟大的艺术及其本质已离人远去”。

我们暂时不对这个问题作出回答。首先，我们来弄清楚这个区别本身。

### 二、

1912年，瓦萨里·康定斯基（Wassily Kandinsky）在《蓝骑士》上发表了一篇文章为“关于形式的问题”的文章。在这篇文章中，他为当时才刚处于萌芽状态的现代艺术规定了一个基本立场：他将其置于两极之间：“1. 大抽象；2. 大写实。这两极打开了两条最终通向一个目标的道路。”<sup>2</sup>这两条道路都以此为前提，即至今引导艺术的理想失去了它的效力。此前人们在“纯艺术性的”和“物象的”元素的平衡中来寻找美，而现代艺术家拒绝这样一种平衡。“今天人们在这个理想中找不到一个目标，好像维持天平平衡的那个秤杆不见了，只剩下两个独

立且互不相干的秤台，各自为政……以物象愉快地填补抽象，或者反过来，以抽象填补物象，在艺术里似乎都已走到尽头”。<sup>3</sup>两个新的理想取代了老的理想：一方面，艺术家着迷于“简单坚硬的物体”，他试图通过将艺术性缩减到最低限度而使“物体的心灵”变得可见；另一方面，我们在抽象的形式中寻找作品的内容。“将对象性的形式减少至最低限度，用这种方式所把握并且固定于图画中的抽象生命，即明显处于主导地位的抽象统一体，最可靠地表现了图画的内在声音。正如在写实中，排除抽象使内在的声音更为强烈，同样在抽象中，排除写实使这种声音更为强烈。”<sup>4</sup>

韦尔纳·哈夫特曼（Werner Haftmann）在其著作《20世纪的绘画》中也认为整个现代绘画的发展可以归入这两极之间，这说明康定斯基在此洞察和预见到了本质性的东西。只是在哈夫特曼那里，马歇尔·杜尚（Marcel Duchamp）取代亨利·卢梭（Henri Rousseau）成为大写

实的代表；卡西米尔·马列维奇（Kazimir Malevich）取代康定斯基成为大抽象的代表。康定斯基提出的这两极现在代表了两种姿态：“一种是杜尚的姿态，杜尚以这种姿态把一件任意挑选的物品孤立起来，并且将它放到一个对它来说陌生的环境当中，作为陌生者，作为偶然的在场者，它最现实的在场恰恰给予它最不现实的价值：一种拜物的魔力和尊严。在这种姿态下，现代关于物的经验被定义为一种关于充满魔力的对面之物（das Gegen über）的经验。第二种与之相对的姿态是马列维奇的态度。为了用最鲜明的方式标出现象世界的对立面，马列维奇以这种姿态宣告白底上的黑色方块为一个图像。在这种姿态下，现代关于形式的经验被定义为一种关于具体的现实的经验，这一具体的现实唯属人的精神世界，在其中精神世界展现自身。”<sup>5</sup>这两种姿态标记了现代艺术的边界，不是因为现代艺术在这两个边界之间拥有一个确定的位置，而是因为它始终趋向这两个极端，并且栖居于“艺术所不再是艺术的边缘地带”。与哈夫特曼不同，汉斯·泽德尔迈尔（Hans Sedlmayer）坚持认为，现代艺术是有问题的。抱着这种质疑的态度，泽德尔迈尔对现代艺术的位置作了规定，并且得出以下结论：“现代艺术从这两极出发受到规定（根据哈夫特曼的观点，它恰恰仅从这两极出发获得规定），但根据这一标准，艺术本身已不再是艺术。”<sup>6</sup>

不过什么是“艺术”？艺术于何处不再是“艺术”？泽德尔迈尔认为，艺术“不是在去除物象，而是在去除意义的地方，不再是艺术”。<sup>7</sup>“艺术”在此意味着令一种被意向的意义变为可见。泽德尔迈尔是对的，我们今天的艺术恰恰在这一意义上常常遭到拒绝。新的艺术作品——假设这个表述仍然是可靠的——不再表示意义，而是纯粹地在那里，就像一块根、一枚光亮的鹅卵石、一个老的生锈的不能再用的钉子纯粹地在那里。这样的艺术不再知道自己对一种预先给定的秩序担有责任，这个预先给定的秩序赋予其意义，照亮其自身。因此，现代艺术与老的艺术的区别就根源于艺术如今所脱离的这种老的秩序的衰弱。

假设哈夫特曼和泽德尔迈尔正确地划定了艺术的边界，那么这意味着这种艺术不再表示意义，它真正不再表示任何东西，但

“艺术”因此，难道就像泽德尔迈尔所理解的那样，不再是艺术了吗？这里在可见的形象中难道不是始终仍呈现了一种被意向的意义？让我们再次且更为深入地考察这两条将我们引向边界的道路。它们的源头在于物象要素和抽象要素的一种分崩离析。在这两种情况中，最低限者，比如被降至最低限度的物象、被降至最低限度的抽象，同时又被视为“最强大的影响者”。两者都导向极简艺术。但这样的极简艺术展现了两种不同的形式：除了大抽象，还有大写实。我们必须来探究一下这些形式。

### 三、

什么叫将物象要素降到最低限度？这不是已经发生在康定斯基第一批充满感情的即兴创作中了吗？但是这些绘画在何种意义上是抽象的呢？色彩和形式，还有它们的运动，让我们联想起我们所看到过的事物以及所经历过的情感：我们并没有看到自然事物，但是看到了自然的；我们并没有看到人，但是看到了人性；我们并没有看到一个熟悉的世界，但是看到了这个熟悉世界的种种痕迹。这种艺术始终仍在述说着某物，始终仍包含一个内容，即使它所包含的是一种不确定的内容。因此，泽德尔迈尔也会毫不犹豫地将其视为艺术。艺术作品在此始终仍以世界的意义为前提。

对这种意义的怀疑使马列维奇走向了极端的抽象。他本人为我们提供了解释。他的解释的前提是：在这个世界中，意义和目标是无法被找到的。人们追问意义，要求意义，但得到的回应总是周围的沉默，这导致人们总是试图为世界虚构出一种意义。因此，马列维奇将宗教、科学、还有老的艺术理解为将世界表现成仿佛符合我们要求的种种努力。今天，我们可以看到，这些努力是徒劳的。旧有价值体系的崩溃让我们陷入无意义之中。我们又重新听到围绕在我们周围的沉默。但是，只有在我们反对这种沉默，要求这种沉默具有一种意义的时候，我们才会感到痛苦。马列维奇想要将我们从这种痛苦中解放出来，不是通过一种新的赋义，而是更为根本性地，通过将人从对意义的追问、从存在的事物必须按照他的意愿在那里的妄想中解脱出来。

马列维奇关于白色人性的理想反对人

生是场任务的观点。“白色人性的意识是无对象的。因此，人们不必再担保将人性导向任何一种理念的或对对象的福乐。”<sup>8</sup>当人不再需要事物的时候，他无对象地生存。他不是对抗事物，压制事物，而是让事物回归自身。在事物面前的这种泰然任之给予人一种新的自由。“‘创造性的自由’一般被理解为创造想要的东西的自由。我认为，这种自由是值得怀疑的，因为这个东西是‘什么’仍有待追问。”<sup>9</sup>人只要为“我应该做什么”的问题感到不安，那么他就被捆绑在实践的对象世界中，期待着它的意义，并且由此将自己暴露在无意义的危险之中。只有对意义不再有所要求，人才能真正克服这种危险。这样人才能真正获得自由。“我将创造性的活动理解为一种自由的表达，一种不提任何问题的活动。问题属于发明者的领域，而不属于创造者的领域。只有在无问无答的地方，才会有自由。”<sup>10</sup>创造性的自由无法从预先给定的东西中产生。“在抽象艺术家那里，创造是基本的”。<sup>11</sup>他觉察到，他是完全独立的，他的意志是自由的；未来失去力量，让他安然于当下。自由变成自发，或者毋宁说，自由应当变为自发。但是这种要求和努力始终意味着仍有一个目标。像马列维奇这样要求自由的人，在要求的意义上，是不自由的。

马列维奇知道，为了满足这个要求，我们必须离开我们所熟悉的、占用我们的世界。只要我们自知对这个世界负有责任，我们在其中操劳行事，那么我们就被束缚在这个世界上。为了获得自由，我们必须首先与物保持距离，从容地面对事物，不对事物有所要求。但是，我们如此习惯于实践生活，习惯于为我们打开这种生活的世界，以至于我们为了获得解放必须寻找或创造一个新的环境，一个陌生的、更为冷静的世界。新的无物象的艺术应当将我们引向这个世界。无物象在此并不是说这个世界中就不再有事物——事物是存在的，而是说事物不再表示任何东西，只是纯粹地在那里。“至上主义的白色本性清除了一切文化的阻碍，打开了一条通向无所拘束的激发活动的道路”。<sup>12</sup>为了将白色方块最终称为通向一种新的艺术的钥匙，马列维奇总是回到白色，他谈到一种白色的人性、一种白色的自然、一种白色的效果。白色是最清醒、最抽象的颜色，它

是一种言说得最少的颜色，因为它让一切开显，它是未确定的，并且也不对我们有所规定。抽象在此意味着不作叙述，意味着与我们熟悉的世界无关。在这一意义上，一种连续均匀涂抹的原始色比一种接近红色的橘色或者一种不确定的绿宝石蓝要抽象得多；一条直线比笔迹的碎片更抽象；富有规律的形式告诉我们的东西更少，因此与无规律的形式相比更抽象；简约比组合更抽象；圆圈和方块比椭圆和正三角形更抽象。白色方块成为一种新的艺术的关键，因为它向我们述说的东西是如此之少。

白色方块标记了现代艺术的一个边界，一个马列维奇所思考过的边界，但是作为艺术家，他并未踏入这个边界。白底上的黑色方块已经不完全在这个边界上。某种东西夺去了白色的虚空。黑色方块是一个被置于白色虚空之前的物，它恰恰由于没有意义而比我们熟悉的事物更加引人注目地向我们诉说：“我在这里”。我们在对象世界中为事物指定了一个位置，因此我们容易忽视这个“我在这里”；它的意义掩盖了它的在场。只有当一切意义归于沉默的时候，当我们学会倾听这种沉默的时候，事物纯粹的此在才向我们说话。马列维奇将白色方块称作为一种新的艺术的关键时指的恰恰是这一点。通过献身于白色方块，而不是单纯将其视为胡闹而弃之一边，我们便解放了虚无。这种虚无——即便是不明确的——在我们所有经验中显露出来，并且使我们在事物的此在和与我们自身存在面前变得自由。

根据这一计划，马列维奇的至上主义创作始终仍与传统相联系。马列维奇不仅将各种各样的形式及色彩置于白色背景之前，这些形式和色彩始终已经述说了很多，并且正如康定斯基的即兴创作一样，它们留下了能够唤起我们已经看到过的事物的痕迹。更重要的是，这些艺术创作始终还是图像：始终还是有像空间错觉这样的东西；始终还是有谈论图形和底面的可能；每一幅图像始终还是建立起一个小世界，这个小世界提供给我们它的秩序，以替代我们世界的无秩序；它始终还是展现图像所特有的一种面貌。这一切都告诉我们，我们和艺术作品有关，当然是特殊的艺术作品，但仍与传统相联系。至上主义创作的这种艺术作品特征始终还是给我们安排了一个熟悉的位置。即便这些创作

不是对世界的再现，却也因此展现了某物，即艺术作品。这些创作依然具有一种意义，而这种意义挡住了它们通向物的在场的通道。

为了去除与老的艺术之间这一最后的关联，并且使建立起来的物更为彻底地摆脱任何一种意义，艺术家可以尝试巨大的或极微小的形式；他可以让艺术对象消失于比如L形的元素中，这些元素能够任意地组合在一起；他可以让艺术对象具有系列生产的特征，或者他可以制作一个关于尽可能相似物体的完整系列：白色的立方体——白色的立方体——白色的立方体。这种美学对象始终也能以其他形式出现。在偶然之物和任意之物的入侵下，作品的“如何”变得至关重要，由此，作品本身得以更加直接地在场。

但即便是在这里，也始终存在“太多的”意义。我们不仅也将这些作品与我们已经看到过的东西进行比较，而且这些已经看到过的东西包括了我们所熟悉的艺术：将这样的作品置于这一背景之前，是有意思的。这些作品作为符号，唤起对传统的抗议，正是这个原因，它们的意义基于这一传统。更加关键的是，我们恰恰这样看待这些应当纯粹在那里的作品，即将它们视为应该在那里，而不是纯粹地在那里。我们始终还能在可见的形象中看到其所意向的意义，而且这种意向在此也许比在过去伟大艺术那里表现地更为强烈。泽德尔迈尔或许是对的，当他在可见的形象所意向的意义中寻找艺术的本质——否则艺术作品的作品特征将很难获得理解；但他是不对的，当他认为，马列维奇的黑色方块在此意义上就不再是艺术。相反，也许这个作品太过于明显想成为艺术。我们首先将其视为一种姿态。我们必须对这种艺术与我们通常称之为艺术的东西之间的区别作另一种解释，即不将其解释为一种被意向的意义的的作用。

根据泽德尔迈尔的观点，对艺术作品的阐释以一种预先给定的意义秩序为前提，人们知道自己被置于这种意义秩序当中。而马列维奇的至上主义就根源于对这种秩序的摧毁，它让事物变得越来越无意义。旧的秩序失去了它约束的力量，变成了一种妄想。给人安排位置不是上帝，而是虚无，虚无取代了上帝。“不存在其中神为一个零的圣像。但神的本质是零-救赎。在神的本质中，救

赎同时是零，就像一个变化的圆圈，所有物象变为无物象。如果英雄和神发觉，未来的救赎是一种零-救赎，他们将为实现所困。英雄将他的剑沉没水中，神逐渐消失于祈祷者的口中”。<sup>13</sup>至上主义始终还令神圣者变为可见，这一神圣者在没有人作为中介的情况下，仅仅仍根植于熟悉世界的沉默之中。

#### 四、

和大抽象一样，大写实也表示虚无。为了表示这一虚无，它也必须放弃一切确定的意义。事物通过处在一个意义关联中而获得意义。这种意义关联首先且通常在我们从事的活动中、在我们多数人所献身的活动中被给予。事物不是纯粹地在那里，而是上手的，正如海德格尔所说的器具。所有的器具都指示一项有待生产的工作，指示事物为何在那里的原因，并且因此获得它的意义。事物通过指示将我们引向其他事物。理解某物在此意味着给事物安排一个位置，将其与别的事物组合在一起，每个事物的特殊性因此被置于一边。然而，这种指示是可以被打乱的。正是这样一种打乱才使通常被置于一边的东西显露出来，引起“内部的发声”。恰恰最切近我们的事物，我们坐的一把椅子，或者我们穿的袜子，我们常常并未真正看到，只有当它们出问题时，我们才能看到它们。为了倾听到这些事物“内在的声音”，我们必须从熟悉中走出来进入不熟悉当中。

而我们通常称为艺术的东西却不再要求我们走这一步。“精神已经完全吸收了我们所熟悉的美的内容，在那里，它再也找不到新的养料。”<sup>14</sup>艺术在此意味着人们一直视作为艺术的艺术。这样的艺术，没有解放我们，而是将我们带回到老的熟悉的位置上。因此，大写实也必须从这种艺术中解放出来，尤其是从想要为它规定一条确定道路的理论家那里解放出来。如果我们想在以下问题上获得一致的看法，即什么能被视为艺术，什么不能被视为艺术，那么真正的艺术家就必须对艺术发起进攻。他自己的作品或许才能够从丑陋（根据这种艺术中得到的标准，丑的或无艺术的）中解放出来。我们又进入不熟悉中，这种不熟悉令我们更加注意观看。

哈夫特曼就是这样理解杜尚的现成品艺术。任意挑选的一件物品，例如一个雪橇

或一个瓶架子，被带到一个对它来说陌生的环境，正如泽德尔迈尔用词语的多义性开玩笑所说的，被错置到（ver-rückt）一个陌生的环境。任意一件物品的意思是：没有一个充足的理由能解释为什么恰恰选择这件物品。假如批评家始终还认为杜尚的瓶架子是美的，那只是说明那些批评家如此习惯于艺术，以至于这一姿态仍不足以强大到将其从这种艺术中解放出来。对杜尚来说，达达乃是“一条为摆脱关于精神的某一特定理解、为避免人们受直接的环境和过去的影响、为克服‘偏见’而展开的道路”。<sup>15</sup>每一种联系对杜尚——对马列维奇也一样——都是一种偏见。原因在于，一种继承而来的联系无法在原始意义上得到了解。但人们始终仍然这样做着，仿佛某种程度上在老的、被打碎的价值建筑中居住得更安心，人们想要在一种继续言谈和重复言谈中耗尽词语的意义，仅仅靠此获得一种安全感，一种脚下仍有土地的安全感。正如汉斯·里希特（Hans Richter）所写，杜尚的现成品是“一种泻药，它有助于排除掉彻底骗人的当下”<sup>16</sup>。这尤其适用于著名的小便池。艺术产业已经足够尽力甚至去消化这件奇事。“作为一种挑战，我向他们扔去瓶架子和小便池，现在他们从美学角度赞叹它的美丽。”<sup>17</sup>

我们在此也可以提出异议，认为杜尚的做法不够彻底。他的作品同样是对抗已建立之物的符号。这使他的作品变得有意思。这种对有意思之物的追求使杜尚在选择物品的时候并不是真正自由的。小便池不是一件随意挑选出来的物品。杜尚本人也谈到一种挑战。那就是他所寄予的意义，这种意义也阻碍了他所要求的自由。倒是不那么有意思的瓶架子和在一个底座上架起的车轮子实现了大写实的计划——它们都是再熟悉不过的对象，却从未如此被看见过。对象从熟悉之物中凸显出来，失去了它的意义，正如哈夫特曼所说，变为神秘的对面之物。这里，事物无意义的此在也是神秘的。

这是“艺术”吗？泽德尔迈尔承认，这样的作品打开了我们的视野，它们让我们第一次真正看见了我们所熟悉的事物。但是在他看来，这只是艺术行为的一个因素，只是艺术的一个部分，人们不该给予这一部分和整体同样的名称。<sup>18</sup>然而在这里，可见的形象是否也为一种被意向的意义所遮挡？杜

尚自己始终反复强调他的艺术在智性方面、文学方面的特征。他的艺术为理念而服务，甚至为一种理想，一种不受拘束地徘徊于事物及其意义之上的理想而服务。它使虚无获得解放，由此抽去了人和事物的地基。它符合特里斯唐·查拉（Tristan Tzara）在达达会议的报告中所说的：“达达绝不是现代的。毋宁说它回到了一种半佛教式的无关紧要。达达在事物之上覆盖上了一层艺术性的柔和，一层飞逃出魔术师大脑的蝴蝶所形成的雪。”<sup>19</sup>

马列维奇和杜尚、至上主义和达达在此相遇。康定斯基所指出的两条道路通向一个目标，即通向获得解放的虚无，它使我们在事物的此在面前变得自由。康定斯基知道这两条原本相背离的道路的这种交汇。“因此，我们最终看到：如果在大写实中，写实的東西显得分外大，那么抽象的东西就显得分外的小，在大抽象中，情况看来是相反的，因此这两极根本上（目标）是一致的。”<sup>20</sup>

只要我们，像哈夫特曼和泽德尔迈尔所做的那样，用康定斯基的两极来规定现代艺术的最终目标，那么这一最终目标便是解放虚无。虚无并未使事物消失，而是将其归还于我们，将其从日常意义中解放出来，并且因此让我们聆听到它最本己的声音。事物的显现属于虚无的显现。

#### 五、

然而，这种为虚无服务的艺术会是什么样的？整体究竟是否仍具有一种意义？一种表示虚无的艺术真的是无意义的且非叙述性的吗，还是恰恰这种艺术给予我们老的艺术所无法给予的东西？

首先，我们来问一个更加一般性的问题：艺术给予我们什么？泽德尔迈尔为我们提供了第一种回答：艺术作品通过其可见的形象给予我们一种被意向的意义。艺术所表示的东西——在这种情况下，它表示虚无，必须自身具有意义，因为如果艺术家让一个没有意义的东西在作品中显现出来，这简直是荒唐的、不可理解的。

意义在此意味着什么？海德格尔将意义定义为“由先行具有、先行视见及先行掌握所构成的筹划的何所向，从筹划的何所向方面出发，某某东西作为某某东西得到领

会”<sup>21</sup>。如果我们知道一个东西为什么而服务，那么我们就理解了它的意义。因此，我们首先从有待创作的作品角度来了解一位画家或者一位手工劳动者的活动的意义。但是我们的理解是留于表面的，只要我们不同时理解作品的意义：这个作品为什么而服务？我们可以反复问这个问题，直到我们问到最后一个为什么，它不再为它者服务。这个最后的为什么即“本身不是一种以世内上手事物的方式存在的存在者；相反，这种存在者的存在被规定为‘在世界之中的存在’”<sup>22</sup>。所以意义通过人立足于世界之中的方式建立起来。

理解一个东西的意义也意味着知道它归属何方，它在哪个场所中拥有它的位置。海德格尔将场所（die Gegend）称为“使用具各属其所的在操劳寻视中先行收入眼中的‘何所往’”<sup>23</sup>。这里我们也可以问：场所在哪里，它归属哪里？我们可以反复问这个问题，直到问到最后一个哪里，问到世界，问到一切场所所归属的场所。世界就是这个最终的场所，它为整个人类安排位置。理解世界因此总也意味着已经知道要做什么。“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。”<sup>24</sup>意义与世界密切相关。一切有意义的东西都表示世界。

理解一个东西的意义意味着知道它服务于什么；但是艺术作品为什么而服务呢？它不是恰恰由于不服务于它者，是自足的，因而区别于器具吗？但是如果艺术作品应具有一种意义，那么它就必须通过某种方式表示世界。艺术作品只有用一种不同于器具的方式表示世界，并且比器具更加直接地表示世界的时候，我们才能将艺术作品和器具联系在一起进行思考。如果我们追问一种活动或一个上手之物的意义，那么问题和回答已经将一种特定的关于世界的理解设为前提，而这个前提本身却未受质疑。艺术作品“作为作品建立一个世界”<sup>25</sup>，我们通常称为艺术作品的内容的东西始终是整个世界，而不只是一个部分。“每一幅好的图像”，正如阿斯特格·尤恩（Asger Jorn）所说，“是一幅世界图景”。<sup>26</sup>也就是说，我们跟随海德格尔的思想来理解：一件艺术作品，即便描绘了对象，所表示的也是非对象性的东

西。“刻画农鞋的油画、描写罗马喷泉的诗作，不光是显示——如果它们总是有所显示的话——这个个别存在者是什么，而是使得无蔽状态本身在与存在者整体的关涉中发生出来。”<sup>27</sup>艺术作品为事物在空间中安排了一个位置，这个空间也为我们安排了一个位置。“鞋具愈单朴、愈根本地在其本质中出现，喷泉愈不加掩饰、愈纯粹地以其本质出现，伴随它们的所有存在者就愈直接、愈有力地变得更具有存在者特性。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耀就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式。”<sup>28</sup>

海德格尔将真理称之为存在者之无蔽状态。真理只在作品中发生。也就是说，事物不是已经在那里，然后被置入一个艺术性的秩序当中，变成艺术作品。相反，存在这样的事物，它们已经将作品的影响、并不一定是艺术作品的影响设为前提。“倘若不是存在者之无蔽状态已经把我们置入一种光亮领域，而一切存在者就在这种光亮中站立起来，又从这种光亮那里撤回自身，那么，我们凭我们所有正确的观念，就可能一事无成，我们甚至也不能先行假定，我们所指向的东西已经显而易见了。”<sup>29</sup>因此，根据海德格尔的观点，诗也不以语言为前提，相反，只有在诗的基础上才存在语言。这话听起来很陌生。我们想到某首诗——语言难道不是始终已经以某种方式被预先给予了吗？诗人的语言难道不是以日常言说为前提？但是我们就承认吧，正如海德格尔在《存在与时间》所说，我们的语言首先并且多半在继续谈论和重复谈论中被给予的，我们理解一个词的意义，当我们知道我们如何使用它，那么这样的一种言说难道不是根源于一种更为原始的言说？我们必须建立语言游戏，它如今为我们安排位置。这种建立语言游戏的言说，海德格尔称为诗。“诗乃是对存在和万物之本质的创造性命名——绝不是任意的道说，而是那种首先让万物进入敞开域的道说，我们进而就在日常语言中谈论和处理所有这些事物。”<sup>30</sup>

我们在此关于诗所说的，同样也适用于艺术。因为所有的艺术在海德格尔看来本质上都是诗。从对艺术的这一理解出发，我们可以得出以下结论，即对艺术家来说，没

有已经预先给予的东西可作为尺度而为其服务。“我们决不是在深渊中寻找基础的。存在从来不是某个存在者。而由于存在和物之本质决不能被计算出来，不能从现存事物那里推演出来，所以，物之存在和本质必须自由地被创造、设立和捐赠出来。这样一种自由的捐赠就是创建。”<sup>31</sup>

艺术作品建立一个世界。这对现代艺术、对至上主义和达达，也是有效的吗？事实上，马列维奇谈到一无物象的世界。它的艺术试图建立这样一个世界。但是与任何对象世界相反，这个世界并未展现给人以确定的道路。对它来说，海德格尔关于农鞋和希腊神庙所说的东西是不适用的。世界在此变成白色的虚空，这个开放的虚空让物纯粹在那里，并且归属自身。无物象的世界不是我们理解为场所的世界，在其中所有场所和对象都能找到它们确定的位置。对它来说，适用的是海德格尔关于开放地域（die Gegnet）所说的：

“研究者：我相信我能看到这么多，即：开放地域与其说向我们迎面走来，还不如说是自行退隐，逃避我们……”

学者：以至于连在地带中显现的事物也不再具有对象之特征。

老师：它们不仅不再向我们迎面走来，而且根本就不再站立了。

研究者：那么它们是横放着，抑或它们是何种情况呢？

老师：它们横放着；如果我们以此指的是在所谓驻留一中所讲的静息的话。

研究者：但物在哪里静息，静息依据于何？

老师：物静息于回归中，即向其自身归属的浩瀚之境的逗留之所的回归。”<sup>32</sup>

也许我们可以作以下类比：

现代艺术与老的艺术的关系正如开放地域和世界、泰然处之和决断之间的关系。

但是我们又如何来理解现代艺术与开放地域之间这种独特的亲近呢？

## 六、

在海德格尔看来，一切艺术都是自由的创建。艺术不允许自身从预先给予的东西中派生出来。然而，自由在此并不意味着无所拘束的肆意妄为。毋宁说，只有当艺术家成为真理的工具时，真理才自行设置入作品。

艺术家“与作品相比是无紧要的东西，他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道”<sup>33</sup>。正如大地需要植物以绽开自身，遮蔽之物需要艺术家以通过其进入一个敞开领域，从而解蔽自身。海德格尔关于艺术和艺术家所说的，让我们想起保罗·克利（Paul Klee）提出的一个关于树的著名比喻：“这种在自然与生命中的方向感，抽枝和蔓延的姿态，我将比作树木的根。树液源自树根，升起注入艺术家，流经他的身体，流向他的眼睛。他便是树干。受到流动之物能量的控制和刺激，他将所见传达为作品。树冠展开，在各个方向的时空中以可见的方式蔓延，他的作品也是如此……然而，站在他的指定地点，作为树干，他做的只不过是聚集从大地深处升起的东西，并将其继续传递下去。他不是仆人，也不是指挥官，他只是传令员。他的职位真的是卑微的。”<sup>34</sup>

这一职位有两方面的要求：首先，艺术家听到大地的呼声，将大地传送给他的东西继续传递下去；第二：他从习惯的狭隘中解放出来，开启一片广阔的天空。因此，海德格尔也将艺术家置于敞开的呼唤与大地的亲睐之间。海德格尔称大地为“那永远自行锁闭者和如此这般的庇护者的无所促逼的涌现”<sup>35</sup>这已经说明了，涌现，进入敞开领域的涌现，属于大地。大地需要作品，作品把大地挪入“一个世界的敞开领域中”。“由于建立一个世界，作品置造大地。”<sup>36</sup>这里，大地对应的是质料，即艺术作品的物因素，它在质料和形式的相互作用中才显现为沉默，显现为自行琐蔽者。

可是，作品和艺术家在此是否过于彻底地脱离了任何一种预先给定的联系？艺术作品真的建立一个世界吗？它难道不是在阐释一个预先给予的世界？我们想想一座哥特大教堂，或者想想一座希腊神庙。确实，神庙，正如海德格尔所言，开启了一个世界。“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。”<sup>37</sup>海德格尔列举了一座神庙，某一座希腊神庙。难道这就是说，每一座希腊神庙，更进一步地，每一件艺术作品，都建立一个新的世界？在此建立的世界不始终也是我们已经熟

悉的世界吗？艺术作品用新的方式阐释了我们所熟悉的这个世界，并且令其变得更为可见。只要我们强调世界的建立，忘记艺术作品始终也阐释一个已经建立的世界，并且将其如此保存下来，那么我们就不能为老的艺术正名。而且即便是这种阐释也无法从一种预先给定的东西中推演出来，但它始终与一种在其他作品中创建起来、在这个艺术作品中得到超越的秩序联系在一起。“从这个方面来说，诗意创作的筹划乃来源于无。但从另一方面看，这种筹划也绝非来源于无，因为由它所投射的东西只是历史性此在本身的隐秘的使命”<sup>38</sup>对此，我们可以说，这种使命始终已经被固定在大量作品当中。艺术作品从不直接在大地上建立一个世界，毋宁说，对艺术家来说，大地间接通过其他作品，始终已经被预先给予。只有这样，我们才可以理解艺术作品如何可能失去它的世界，以至于我们现在再也无法理解这个世界，或者说再也无法对这个世界作其他解释。“世界之抽离和世界之颓废再也不可逆转。作品不再是原先曾是的作品。虽然作品本身是我们在哪里所遇见的，但它们本身却是曾在之物。作为曾在之物，作品在承传和保存的领域内面对我们。”<sup>39</sup>因此，我们事实上再也无法真正理解一座希腊神庙。因为它不再将我们置入它的世界之中，尽管它仍然向我们展现这个世界；对我们来说，它不再是一位神的居所，而是空的房舍。同样，中世纪的教堂也不再是神的诸居所，而是变成了博物馆，以至导览、解释性的文字、小布告牌成为教堂产业的一部分。即便一位艺术史家为我们提供了一种完全令人信服的解释，由此重建了艺术作品的世界，这个世界也并非因此就是我们的世界。我们世界的结构阻碍了我们通向老的艺术的道路。

从艺术作品对一个预先给予的世界的依赖角度，我们可以理解海德格尔在其晚期著作中越来越迫切谈到的我们时代的作品的无能。这种无能源于每件作品所包含的趋势，即世界的建立阻碍了对敞开领域以及对大地的视见。原因恰恰在于：世界更容易被掌握，而大地则由于自行琐蔽而更容易被遗忘。因此，海德格尔将语言称之为危险的危险（die Gefahr der Gefahren），因为语言使人面对存在者，而忽略存在。“语言的使命是在作品中揭示和保存存在者之为存在

者。在语言中，最纯洁的东西和最晦蔽的东西，与混乱不堪的和粗俗平庸的东西同样地达乎词语。的确，为了便于得到理解而成为所有人的一个共同财富，甚至本质性的词语也不得不成为平凡粗俗的。”<sup>40</sup>这也适用于艺术作品。作品只有在符合预先给定的秩序时才能获得理解。每一件真正的艺术作品无疑最终都会逃脱我们对它的掌控。因为它通过建立一个世界，保存了大地。但这只有在理解作品的努力中才能体现出来。

如果在作品的本质中包含着遗忘存在的危险，那么它必是决定我们世界的作品的一个特点，从这个特点出发，我们可以得出为什么恰恰我们这个时代缺少传统意义上艺术作品的力量。海德格尔将这种作品阐释为形而上学的作品。

## 七、

什么是形而上学？形而上学的本质从什么是存在者这一问题那里得到规定。形而上学将存在者规定在它的存在中，由此确保人克服遮蔽的力量。在形而上学中，已经存在一种意图，即侵占大地。但大地的本质是琐蔽，它始终逃避人类的掌控。只有大地在建立其上的世界中被取消，我们才能掌握大地。这恰恰违背了大地的本质。大地的力量可以被压制，被遗忘，但不能被固定，也不能被取消。

对大地的遗忘始终也是对存在的遗忘。这不是因为，大地和存在叙述着同一个东西。毋宁说，在存在的本质中发生着大地和澄明之间的相互作用。世界以及建立世界的作品就建立在这一游戏的基础之上。而这被形而上学所忽视，因为形而上学从世界角度来理解存在，并且因此确立了世界的统治地位。“从形而上学出发来理解（也即从存在问题出发，以‘什么是存在者？’这种形式来发问），存在的隐蔽本质，即拒绝，首先揭示自身为绝对不存在者，也即无。”<sup>41</sup>因此，“形而上学之本质命运就包含着这样一事情，即：由于在无蔽状态的涌现中，无蔽状态的本质因素（即遮蔽状态）一概都付诸阙如，而且是为无蔽者（作为存在者显现出来的无蔽者）之故而付诸阙如，因而形而上学便脱离了它的固有基础”<sup>42</sup>

形而上学的历史是存在不断被遗忘的历史。它开始于人对存在者整体的反抗，

这种存在者整体如今——最早在希腊哲学中——作为如其所是的存在者被提问，被理解。理解已经意味着规定。试图规定存在者的存在的努力导致这一存在不是单纯被阐释为在场者的在场，而是作为实存的存在者。感性的世界变成一个超感性的世界，仅仅作为表象的存在者变成真正的存在者的对立面。我们最常碰到的东西被认为依赖于更高的存在者。它成为被引起者（das Verursachte）。中世纪将被引起者解释为上帝的造物。“一切存在者，只要不是上帝，就需要最广泛意义上的制作，需要维持。一端是现成东西的制作，另一端是根本无需制作，这两极构成了据以领会‘存在’的视野。一切存在者，只要不是上帝，就是ens creatum（造物）。”<sup>43</sup>被思为创造者的上帝使世界保持在无蔽状态中，由此阻挡了通向大地的道路。

决定我们处境的对存在的进一步遗忘出现在笛卡尔那里。笛卡尔将我思视为实存的存在者，因此它不需要任何保障。每一个不是主体的存在者都是对象。“这种对存在者的对象化实现于一种表象，这种表象的目标是将每个存在者带到自身前面来，从而使计算的人能够对存在者感到确实，也即确定……人把自身建立为一切尺度的尺度，即人们据以测度和测量（计算）什么能被看作确定的——也即真实的或存在着的——东西的那一切尺度的尺度。”<sup>44</sup>现代自然科学以及依赖现代自然科学的技术都根植于这种关于存在的理解。海德格尔的思想越来越多地涉及对技术本质的追问以及由此对我们安排一个位置的世界的本质的追问。在这种形式中，“形而上学才开始了它无条件的统治地位，即在存在者本身中、并且作为这种存在者在现实事物和对象的无真理的形态中的统治地位”<sup>45</sup>。为什么无真理？因为真理只有在大地和澄明的相互作用中被自行设置入作品。形而上学的作品如今被遗忘和忽视的本源亦在于此。对于将存在者整体理解为对象世界的人来说，一种维度是闭塞的，只有在这一维度中，他才可以了解大地的召唤。失去了真理，人也就失去了自己独特的本质。“由于现实就在于可规划的计算的千篇一律状态，所以，就连人也必须进入单调一式状态之中，才能应付现实事物。在今天，一个没有制服的人已经给人一种不再归属此

世的不现实的印象。”<sup>46</sup>

那么在技术时代，艺术还能是什么样的？现代艺术难道不是一个矛盾的概念？只要技术的本质真正决定了这个时代，艺术在这一时刻就不再拥有它的位置。这对于马列维奇的黑色方块和杜尚的瓶架子来说也都是适用的。它们也不再属于这个时代。它们逐渐消失在一个上升的火箭所喷发出来的强烈火光之中。但是如今，某种程度上，它们还是令我们感到不安，令我们心绪不宁。我们对这样的胡闹感到愤怒，当我们并没有在这段时间内习惯它们，并且我们由于看到这样的东西在艺术产业中也占有一席之地，便开始愤怒。但是，在此使我们感到不安和愤怒的东西到底是什么？为什么我们不干脆对这些胡闹的玩意视而不见？我们生气也许体现了我们对我们的东西并不完全有把握。我们世界的无根基正在显露出来，所指的意义消散于虚无之中。关键在于此。还存在像现代艺术这样的东西，说明人并未完全受到技术的统治，以至于他不再将真理的失去以及由此他自身本质的失去作为失去去感受。只要我们的世界失去了它的大地，艺术便无法再为这个世界服务。我们的艺术和老的艺术的区别即在于此。白底上的黑色方块是对我们熟悉的世界的一个告别，是首次离去。去哪里？马列维奇将现在敞开的场所称为无物象的世界。

## 八、

海德格尔在其关于特拉克尔的文章，即《诗歌中的语言》中，将特拉克尔的诗歌的位置以及此外现代诗歌的位置规定为孤寂（die Abgeschiedenheit）。诗人跟随孤寂者。

谁是孤寂者？特拉克尔的诗歌给了我们第一种答案。孤寂者告别了我们在日常言谈中所隐含的知识，告别了以往的人类。

“以往的人沉沦了，因为他丧失了自己的本质，也就是，他腐朽了。”<sup>47</sup>“沉沦”让我们想到《存在与时间》。在那里，海德格尔写道：“闲言是共在本身的一种存在方式。”<sup>48</sup>人沉沦的根源在于共同体。与以往的人告别意味着与共同体告别。告别者是孤独者。

以我们熟悉的事物为标准，孤寂者创造的东西是荒谬的。他的告别使孤寂者变为癫

狂者，变为疯癫者。“狂人思索着，甚至无人像他那样思索。但他总是没有其他人那样的心智。他有别一种心智。‘Sinnan’原本意味着：旅行、追求……选择方向；印欧语系中的词根sent和set意味着道路。这个孤寂者乃是狂人，因为他正在通向它方的途中。”<sup>49</sup>

这条道路通向哪？通向没落。但是没落不是摧毁。“虽然自行沦丧者在十一月的摧毁中消隐，但它绝不进入十一月的摧毁之中。它经历这种摧毁过程，滑离它，进入蓝光的精灵般的朦胧之中，滑向‘晚间’，也即傍晚时分。”<sup>50</sup>

十一月是接近年岁之末的一个时期。在春天和夏天生长和成熟的东西此时变得腐朽和衰败。但是特拉克尔和海德格尔谈到摧毁的一种传导。孤寂者的道路经过摧毁到了傍晚。傍晚的时间也是接近白昼之末的时间。但是傍晚只是无数傍晚中的一个傍晚。傍晚之后是夜晚，夜晚之后，一个新的开端正准备到来，静静地。傍晚让我们看到，事情不总能如此这般一直进行下去。傍晚让我们“去直观另一个东西，去沉思另一个东西”<sup>51</sup>。与死亡相关，傍晚让我们与事物、与其熟悉的意义保持距离，它使我们脱离所谓的地基。孤寂者的道路回到夜晚的大地，世界从此显露出来，现在又退回于此。孤寂者归属大地，他是死者和未出生者。

海德格尔从孤寂者的本质出发来规定现代诗人的本质。“只有当写诗的人追随着那个癫狂者，他才成为诗人；那个癫狂者入于早先而消殒，并且从他的孤寂而来，通过他的步伐的悦耳之声来召唤跟随着他的兄弟。”<sup>52</sup>现代诗歌就像晚间祈祷的钟声，它打破寂静的黑夜，并且由此才得以显露。诗人将诗歌置于一个沉默的背景之前，不是为了将其掩盖起来，而是为了让我们可以倾听它。

不仅现代艺术作品与熟悉之物告别。每一位艺术家如果要在他的作品中建立一个世界，首先就必须从世界中解放出来。旧的世界对他来说越是根深蒂固，那么这一离去就会越困难和暴力。假若世界再也无法从外部加以认识，变成牢笼和迷宫，那么告别即成为一种打碎。

现代艺术的本质是摧毁性的，而是必须是摧毁性的。它解放我们，但是不建立世

界，不为我们安排一个位置，而只是指向进入敞开领域的道路。然而，这种对旧世界暴力性摧毁也是一个作品，这个作品制造了大地，并且更为根本地与任何预先给定的世界划清界限，因而比老的艺术更为直接地令大地变为可见。“作品愈是孤独地被固定于形态中而立足于自身，愈纯粹地显得解脱了与人的所有关联，那么，冲力，这种作品存在着的这个‘如此’，也就愈单朴地进入敞开领域之中，阴森惊人的东西就愈加本质性地被冲开，而以往显得亲切的东西就愈加本质性地被冲翻。然而，这形形色色的冲撞却不具有什么暴力的意味；因为作品本身愈是纯粹进入存在者由它自身开启出来的敞开性中，作品就愈容易把我们移入这种敞开性中，并同时把我们移出寻常平庸。”<sup>53</sup>

我们不是恰恰将现代艺术视为摧毁性的和暴力性的吗？现代艺术的这种暴力性的根源在于：世界的力量太过于强大，以至于不能容许一种纯粹的脱离。因此脱离（Entrücken）变为一种扯去（Entreißen）。被扯去了世界的作品始终仍然指向这个世界。这比如体现在杜尚的现成品艺术中。这种艺术从世界中解放出来，但始终与一个预先给予的世界绑定在一起。也就是说，杜尚的现成品首先是有趣的，而且这种有趣的东西保存了与它所攻击的受期待的东西和熟悉的东西之间的联系。白底上的黑色方块更加纯粹地让我们着迷。“在白色之中”，康定斯基说道，“一切颜色消失了，它是一种大沉默，但是充满可能性，如同诞生前的虚无。”同样，黑色也不作叙述，但是与白色相反，黑色是“不含可能性的虚无……黑色的圆圈——远处的雷声，一个自为的世界，这个世界看起来不为任何事物操心，是一种自身与自身的关涉，一个原地的终结。它缓慢且冷漠地叙说着‘我在这里’”。<sup>54</sup>黑色方块只属于自身，并且对我们无所要求。因此，这种作品不像一件老的艺术作品那样取悦我们。老的艺术作品建立一个世界，由此为我们安排一个位置。老的艺术让我们在家；而在此，我们是陌生人，不知所措。假如我们仅仅将使我们进入特定道路的东西称为世界，那么这幅绘画并没有建立世界。它我们将置入敞开领域之中，让事物纯粹地说着“我在这里”。

## 九、

我们试图将老的艺术和现代艺术之间的区别阐释为真理本质变化的作用，这一努力成功了吗？各种质疑纷沓而来。马列维奇和杜尚在多大程度上具有代表性？是否存在其他也许更为重要的画家，我们在此所谈到的东西对其却几乎不合适？人们想到马蒂斯、毕加索、克利和恩斯特，或许也想到莫里斯·路易斯（Morris Louis）和罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）。甚至马列维奇和杜尚的作品也不能被简化为两种姿态。现代艺术的多样性使我们对任何一种关于本质的单一化规定都抱有怀疑。一定要有像现代艺术的本质这样的东西存在吗？也许我们在此受到形而上学的诱导，它不允许我们满足于未得理解的多样性？但是哈夫特曼不是随意挑选出马列维奇白底上的黑色方块和杜尚的瓶架子。现代艺术的历史本身向他指示了这种边界点。假使这种观点，即认为像现代艺术这样如此复杂的现象可以通过两种姿态得到规定，也有可能是错误的，但这两种姿态还是让我们看到了本质性的东西。

不过即便承认了这一点，海德格尔的思想是否有助于我们阐释如此理解的现代艺术本质？眼下对这种阐释的尝试给予我们第一种答案。然而，一个更为基础性的问题产生了：我们的阐释建立在海德格尔对那个时代的阐释；但是海德格尔的阐释是正确的吗？他没有高估形而上学的伟大力量？更进一步看，对形而上学的高估是否根源于海德格尔并未正确认识到人关于世界的差异性理解？我们对于世界的理解是多样化的；我们从来都不只听见一种声音，而是多种声音，它们总是指向不同方向，将我们置于不同的、甚至相反的道路之上。如今，形而上学的世界甚至不是世界，而只是给予强调的声音。海德格尔对历史整体的阐释过于狭隘和单一，这才导致他的阐释过于晦涩。与形而上学世界的告别不必意味着与世界的告别。即使我们意识到人在这个世界的危险，但始终还是有有一个世界，并且恰好现在有一个世界，这个世界相比将我们置于它的道路之上、保存它、阐释它的形而上学的世界更具开端性。

今日，形而上学的技术的世界如此占有主导地位，以至于我们很容易忽视其他的声音。这不仅体现在海德格尔的思想当中，也

体现在现代艺术中，而且在现代艺术中体现得更为明显。除了这个形而上学的技术的世界以外，似乎不再有其他的东西；除了沉默的此在和解放的虚无以外，人们不知道还有别的东西可以抵抗它的力量。

但是，这种艺术让我们变得更加会听，会看，所以它不仅为形而上学的技术的世界的没落作了准备，而且也为其自身的没落作了准备。因为我们遇到的事物不是沉默的，也许现在在许多人看来依然如此。

（本文出自Vittorio Klostermann (Hg.), Durchblicke: Martin Heidegger zum 80. Geburtstag, Frankfurt am Main, 1970, pp. 39-62.）

译者简介：戴思羽，浙江大学人文学院哲学系在站博士后。

注释：

1. 参看马丁·海德格尔，《艺术作品的本源》，收录于《林中路》，美因河畔法兰克福：克洛斯特曼出版社，1952年。译文中出现的关于海德格尔的引文均参考并引用了商务印书馆出版的海德格尔文集（译者注）。
2. 瓦萨里·康定斯基，《关于形式的问题》，收录于《蓝骑士》，克劳斯·兰克海特编，慕尼黑：派珀出版社，1965年，第147页。
3. 同上，第148页。
4. 同上，第154-155页。
5. 韦尔纳·哈夫特曼，《20世纪的绘画》，慕尼黑：普雷斯特尔出版社，1954年，第281页。
6. 汉斯·泽德尔迈尔，《光的消逝》，萨尔茨堡：穆勒出版社，1964年，第120页。
7. 同上，第131页。
8. 卡西米尔·马列维奇，《至上主义：无物象的世界》，汉斯·冯·里森译，科隆：杜蒙肖伯格出版社，1962年，第227页。
9. 同上，第86页。
10. 同上，第116页。
11. 同上，第120页。
12. 同上，第224页。
13. 同上，第57页。
14. 同注2，第154页。
15. 理查德·胡森贝格(编)，《达达：一个文学的记录》，汉堡：罗沃尔特出版社，1964年，第78页。
16. 汉斯·里希特，《达达：艺术和反艺术》，科隆：杜蒙肖伯格出版社，1964年，第95页。
17. 同上，第212页。
18. 同注6，第131页。
19. 同注15，第55页。
20. 同注2，第155-156页。
21. 海德格尔，《存在与时间》，图宾根：尼迈耶出版社，1963年，第151页。
22. 同上，第84页。
23. 同上，第103页。
24. 海德格尔，《林中路》，美因河畔法兰克福：克洛斯特曼出版社，1952年，第33页。
25. 同上，第34页。
26. 尤根·克劳斯，《今日的艺术：人物，分析，记录》，汉堡：罗沃尔特出版社，1965年，第40页。
27. 海德格尔，《林中路》，第44页。
28. 同上。
29. 同上，第41页。
30. 海德格尔，《荷尔德林诗的阐释》，美因河畔法兰克福：克洛斯特曼出版社，1963年，第40页。
31. 同上，第38页。
32. 海德格尔，《泰然任之》，普富林根：尼斯克出版社，1959年，第42-43页。
33. 同注24，第29页。
34. 瓦尔特·黑斯，《关于现代绘画的理解的文献》，汉堡：罗沃尔特出版社，1956年，第85页。
35. 同注24，第37页。
36. 同上，第35页。
37. 同上，第31页。
38. 同上，第63页。
39. 同上，第30页。
40. 同注30，第34-35页。
41. 同注24，第104页。
42. 海德格尔，《什么是形而上学》，美因河畔法兰克福：克洛斯特曼出版社，1949年，第11页。
43. 同注21，第92页。
44. 同注24，第80页，101-102页。
45. 海德格尔，《演讲与论文》，普富林根：尼斯克出版社，1954年，第71页。
46. 同上，第97页。
47. 海德格尔，《在通向语言的途中》，普富林根：尼斯克出版社，1959年，第46页。
48. 同注21，第177页。
49. 同注47，第53页。
50. 同上，第51页。
51. 同上。
52. 同上，第73页。
53. 同注24，第54页。
54. 同注34，第90、93页。