

海德格尔：艺术作品的本源

艺术作品的本源

海德格尔

孙周兴 译

本源一词在这里指的是，一件东西从何而来，通过什么它是其所是并且如其所是。使某物是什么以及如何是的那个东西，我们称之为某件东西的本质。某件东西的本源乃是这东西的本质之源。对艺术作品的本源的追问就是追问艺术作品的本质之源。按通常的理解，艺术作品来自艺术家的活动，通过艺术家的活动而产生。但艺术家又是通过什么成其为艺术家的？艺术家从何而来？使艺术家成为艺术家的是作品；因为一部作品给作者带来了声誉，这就是说，唯作品才使作者以一位艺术的主人身份出现。艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。两者相辅相成，彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含了另一方。无论就它们本身还是就两者的关系来说，艺术家和作品都通过一个最初的第三者而存在。这个第三者才使艺术家和艺术作品获得各自的名称。那就是艺术。

正如艺术家以某种方式必然地成为作品的本源而作品成为艺术家的本源，同样地，艺术以另一种方式确凿无疑地成为艺术家和作品的本源。但艺术竟能成为一种本源吗？哪里和如何有艺术呢？艺术，它还不过是一个词，没有任何现实事物与之对应。它可以被看作一个集合观念，我们把仅从艺术而来才是现实的东西，即作品和艺术家，置于这个集合观念之中。即使艺术这个词所标示的意义超过了一个集合观念，艺术这个词的意思恐怕也只能在作品和艺术家的现实性的基础上存在。或者事情

恰恰相反？唯当艺术存在而且是作为作品和艺术家的本源而存在之际，才有作品和艺术家吗？

无论怎样决断，艺术作品的本源问题都势必成为艺术之本质的问题。但由于艺术究竟是否存在和如何存在的问题必然还是悬而未决的，因此，我们将尝试在艺术无可置疑地起现实作用的地方寻找艺术的本质。艺术在艺术作品中成其本质。但什么和如何是一件艺术作品呢？

什么是艺术？这应从作品那里获得答案。什么是作品，我们只能从艺术的本质那里获知。任何人都能觉察到，我们这是在绕圈子。通常的理智要求我们避免这种循环，因为它与逻辑相抵触。人们认为，艺术是什么，可以从我们对现有的艺术作品的比较考察中获知。而如果我们事先并不知道艺术是什么，我们又如何确认我们的这种考察是以艺术作品为基础的？但是，与通过对现有艺术作品的特性的收集一样，我们从更高级的概念作推演，也是同样得不到艺术的本质的；因为这种推演事先也已经有了那样一些规定性，这些规定性必然足以把我们事先就认为是艺术作品的东西呈现给我们。可见，从现有作品中收集特性和从基本原理中作出推演，在此同样都是不可能的；在哪里这样做了，也是一种自欺欺人。因此我们必得安于绕圈子。这并非权宜之计，亦非缺憾。走上这条道路，乃思之力量；保持在这条道路上，乃思之节日——假设思是一种行业的话。不仅从作品到艺术的主要步骤

与从艺术到作品的步骤一样，是一种循环，而且我们所尝试的每一个具体的步骤，也都在这种循环之中兜圈子。

为了找到艺术的本质，找到在作品中真正起支配作用的东西，我们还是来探究一下现实的作品，追问一番：作品是什么，它如何成其为作品。

·2

每个人都熟悉艺术作品。人们在公共场所，在教堂和住宅里，可以见到建筑和雕塑作品。不同时代和不同民族的艺术作品被人收集起来展览。如果我们从这些作品的未经触及的现实性角度去观赏它们，同时又不自

欺欺人的话，就必将看到，这些作品就是自然现存的东西。与物的自然现存并无二致。一幅画挂在墙上，就像一支猎枪或一顶帽子挂在墙上。一幅油画，比如说凡·高那幅描绘一双农鞋的油画吧，就从一个画展周游到另一个画展。人们寄送作品，就像从鲁尔区运出煤炭，从黑森林运出木材一样。战役中的士兵把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里，贝多芬的四重奏被存放在出版社的仓库里，就像地窖里的马铃薯一样。

所有艺术作品都且有这种物因素。要是它们没有这种物因素一成为什么呢？但是，我们或许不满于这种颇为粗俗和肤浅的艺术见解。虽然发货人或博物馆里的清洁女工可能按这种艺术作品的观念行事，我们却必须把艺术作品看作人们体验和欣赏的东西。不过，即使享誉甚高的审美体验也摆脱不了艺术作品的物因素。在建筑物中有石质的东西，在木刻中有木质的东西，在绘画中有色彩的东西，在语言作品中有话音，在音乐作品中有声响。在艺术作品中，物因素是如此稳固，以至我们毋宁反过来说；建筑物存在于石头里，木刻存在于木头里，油画在色彩里存在，语言作品在话音里存在，音乐作品在音响里存在。这是当然的——人们会这样附和。肯定会。然而，在艺术作品中这种不言自明的物因素究竟是什么呢？

对这种物因素的追问很可能是多余的，也许还会造成混乱，因为艺术作品远不只是物因素。它还是某种别的什么。这种别的什么就是使艺术家成其为艺术家的东西。当然，艺术作品是一种制作的物，但是它所道出的远非仅限于纯然的物本身

3.

作品还把别的东西公诸于世，它把这个别的东西敞开出来。所以作品乃是比喻。在艺术作品中，制作物与这别的东西结合在一起。“结合”一词在希腊文中叫συνβάλλειν。作品乃是符号。①

比喻和符号给出一个概念框架，长期以来人们都是在这一视角中去描绘艺术作品的、但在作品中唯一的使这别的东西敞开出来，并把这别的东

西结合起来的 东西，仍然是艺术作品的物因素。看起来，艺术作品中的这种物因素仿佛是一个屋基，那别的东西和本真的东西就筑居于其上。而且，艺术家以他的手工活所真正地 制造出来的不就是艺术作品中的这种物因素吗？

我们的意图是找到艺术作品的直接的和全部的现实性；因为只有这样，我们才能在其中找到真实的艺术。所以我们首先必须弄清作品的物因素。为此，我们必须相当清晰地认识物究竟是什么。只有这样，我们才能说，艺术作品是否是一件物，别的东西正是附着于这物之上的；也只有这样，我们才能决断，这作品是否根本上就不是物，而是那别的什么。

物与作品

物之为物，究竟是什么东西呢？当我们这样发问时，我们要弄清楚物之存在，亦即物之物性（die Dingheit）。这就是说，要了解物之物因素。为此，我们必须来看看那一切存在者所属的领

域，长期以来，我们把它称为物的领域。

路边的石头是一件物，田野上的泥块是一件物。瓦罐是一件物，路旁的水井是一件物。但罐中的牛奶和井中的水又是什

①“符号”（Symbol）亦可译作“象征”——译者

·4

么呢？如果把天上的白云，田间的蓟草，秋风中的落叶，森林上空的苍鹰都称为物的话，那么，牛奶和水当然也不例外。所有这一切事实上都必须称为物，哪怕是那些不像上面所述的东西那样显示自身的东西，即不显现出来的东西，人们也以物命名之。这种本身并不显现出来的物，即一种“自在之物”，如果按康德的看法，乃是世界整体，这种物甚至是上帝本身。在哲学语言中，自在之物和显现之物，或干脆说一切存在者，统统被叫做物。

如今，飞机和收音机成了与我们最接近的物了，但是当我们谈到最终的物时；我们想到的却是完全不同的东西。最终的物乃是死亡和审判。物这一字眼在这里大体上是指任何一种非无的东西。在此意义上，艺术作品也是一种物，因为它毕竟是某种存在者。然而这种物的概念至少在眼下对我们毫无帮助。因为我们意图把具体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。此外，把上帝称为一物，也颇使我们过意不去。同样地，对田地上的农夫，锅炉前的火夫，课堂里的教师以物相称，也颇令我们踌躇。人可不是物。不错，我们把一位因过于年少，无力应付自己所面临的事务的小姑娘称为小东西。但这仅仅是因为，在这里，人的存在在某种意义上已经丧失，只好去寻求那构成物之物因素的东西了。我们甚至不敢贸然把森林旷野里的鹿，草木丛中的甲虫和草叶称为物。我们宁可把一把锄头、一只鞋、一把斧子、一座钟称为物。但即使是这些东西也不是纯然的物。能纯然称得上物的只有石头、石块、木头，自然界中无生命的东西和用具。自然物和用具就是我们通常所说的物。

这样，我们就从一切皆物（物=res=ens=存在者），甚至最高的和最终的东西都是一物这一最广的范围，回到纯然的物这

.5

一狭小圈子里来了、“纯然”一词在此是指纯粹物，直接是物，仅此而已。可是“纯然”一词也几乎带有贬义，指那些仅只是物的东西。纯然物即本真的物，这物是连用具也排除在外的。那么，这种本真的物的物因素又在哪里呢？物的物性只有从它们那里才能得到确定。这一确定才使我们能够描绘物因素本身。有了这番准备以后，我们才能描绘那几乎可以触摸的作品的现实性，才能描绘其中所包含着的那别的什么。

一个众所周知的事实是：自古以来，只要存在者究竟是什么的问题一提出来，在其物性中的物就作为赋予尺度的存在者一再地突现出来。由此我们必然就在传统对存在者的解释中与物之物性的定义相遇了。所以，我们只需查证落实这种关于物的既有认识就行了、无需对物的物因素作

乏味的探究。物是什么，对这一问题的答案我们是再熟悉不过的了，我们从不认为它们有任何值得怀疑之处。

对物之物性的解释员穿了西方思想的全过程，这些解释早已成为不言自明的东西，在今天的日常生活中广为应用。这些解释概括起来有三种。

例如，一块花岗岩石是一纯然物。它坚硬、沉重、有长度、硕大、不规则、粗糙、有色、部分暗淡、部分光亮。我们能发觉这块岩石的所有这些特征。我们把它们作为认识它的标记。而这些标记意味着这块岩石本身具有的东西、它们就是岩石的属性。物具有这些属性。物？当我们现在说物时，我们想的是什么呢？显然，物不仅仅是若干特征的集合，也不是那些特征的集合赖以出现的属性的总和。人人都自以为知道，物是那个把诸属性聚集起来的東西。于是人们大谈物的内核。据说，希腊人已经把它称为根据了。在他们看来，物的内核当然是作为根基并永远置于眼前的东西。而物的特征则被叫做γά θυμβεβηκόρα， [1]

·6·

即，总是随时随地地与内核一起出现和产生的东西。

这些称呼不是随随便便的名称。它们道出了如今已隐而不显的东西，这就是希腊人关于在场状态意义上的存在者之存在的基本经验。而正是根据这些规定，对物之物性的决定性解释从此以后才得以确立，使西方对存在者之存在的解释得以确定下来。这一解释始于罗马——拉丁思想对希腊词语的吸取 υποκειμενου成了一般主体；υπόστασις成了实体，συμβεβηκος成了属性。从希腊名称向拉丁语的这种翻译绝不是一件毫无后果的事情——确实，直到今天，也还有人认为它是无后果的。实际上，在字面上看起来具有保存作用的翻译背后，隐藏着希腊经验向另一种思维方式的转渡。罗马思想接受了希腊的词语，却没有继承相应的同样原始的由这些词语所道说出来的经验，即没有继承希腊人的话。西方思想的无根基状态即始于这种转渡。

按流行的意见，把物之物性规定为具有诸属性的实体，似乎与我们关于物的朴素观点相吻合。毫不奇怪，流行的对物的态度，也即对物的称呼和关于物的谈论，也是以这种关于物的通常观点为尺度的。简单陈述句由主语和谓语构成，主语一词是希腊文（根据）一词的拉丁文翻译，既为翻译，也就有了转义；谓语所陈述的则是物之特性。谁敢撼动物与命题，命题结

①后世以“属性”译此希腊词语，见下文。——译者

②德语动词作为可分动词，有“摆渡、渡河”之意；作为不可分动词，有“翻译、改写”之意。海德格尔在此突出该词的前一含义，我们权译之为“转渡”。“翻译”不止是字面改写，而是思想的“转渡”。——译者

③在海德格尔看来，罗马——拉丁思想对希腊思想的“翻译”只是字面上对希腊之词语的接受，而没有真正吸收希腊思想的内涵，希腊的“话”（单数的wort）。——译者

7.

构与物的结构之间的这种简单明了的基本关系呢？然而，我们却必须追问：简单陈述句的结构（主语与谓语的联结）是物的结构（实体与属性的统一）的映像吗？或者，如此这般展现出来的物的结构竟是按命题框架被设计出来的吗？

人把他在陈述中把握物的方式转嫁到物自身的结构上去——还有什么比这更容易理解的呢？不过，在发表这个似乎是批判性的、但却十分草率的意见之前，我们首先还必须弄明白，如果物还是不可见的，那么这种把命题结构转嫁到物上的做法是如何可能的。谁是第一位和决定性的，是命题结构呢还是物的结构？这个问题直到眼下还没有得到解决。甚至。以此形态出现的问题究竟是否可以解决，也还是令人起疑的。

根本上说来，既不是命题结构给出了勾画物之结构的标准，物之结构也不能在命题结构中简单地得到反映。就其本性和其可能的交互关系而

言，命题结构和物的结构两者具有一个共同的更为原始的根源。总之，对物之物性的第一种解释，即认为物是其特征的载体，不管它多么流行，还是没有像它自己所标榜的那样朴素自然。让我们觉得朴素自然的，兴许仅只是一种长久的习惯所习以为常的东西，这种习惯却遗忘了它赖以产生的异乎寻常的东西。然而，正是这种异乎寻常的东西一度作为令人诧异的东西震惊了人们，并使思想惊讶不已。

对流行的物之解释的信赖只是表面看来是凿凿有据的。此外，这种物的概念（物是它的特征的载体）不仅适合于纯然的和本真的物，而且适合于任何存在者。因而，这种物的概念也从来不能帮助人们把物性的存在者与非物性的存在者区分开来。但在所有这些思考之前，在物之领域内的清醒的逗留已经告诉我们，这种物之概念没有切中物之物因素，没有切中物的根本要素和自足特性。偶尔，我们甚至有这样的感觉，即：也许长期以来

·8

物之物因素已经遭受了强暴，并且思想参与了这种强暴；因为人们坚决拒绝思想而不是努力使思想更具思之品性。但是，在规定物之本质时。如果只有思想才有权言说，一种依然如此肯定的感觉应该是什么呢？不过，也许我们在这里和在类似情形下称之为感觉或情绪的东西，是更理智的，亦即更具有知觉作用的，因而比一切理智更向存在敞开，这全部理智此间成了理性，被理性地误解了。①在这里，对非理性的垂涎，作为未经思想的理性的怪胎，帮了古怪的忙。诚然，流行的物之概念在任何时候都适合于任何物，但它把握不了本质地现身的物，而倒是扰乱了它。

这种扰乱或能避免吗？如何避免呢？大概只有这样：我们给予物仿佛一个自由的区域，以便它直接地显示它的物因素。首先我们必须排除所有会在对物的理解和陈述中挤身到物与我们之间的东西，唯有这样，我们才能沉浸于物的无伪装的在场。但是这种与物的直接遭遇，既不需要我们去索求，也不需要我们去安排，它早就发生着。在视觉、听觉和触觉

中，在对色彩、声响、粗糙坚硬的感觉中，物——完全在字面上说——逼迫我们。物是αισθητόν，即，在感性的感官中通过感觉可以感知的东西。由此，后来那个物的概念就变得流行了，按这个概念，物无非是感官上被给予的多样性之统一体。至于这个统一体是被理解为全体，还是整体或形式，都丝毫没有改变这个物的概念的决定性特征。

于是，这一物之物性的解释，如同前一个解释一样，也是正确的和可证实的。这就足以令人怀疑它的真实性了。如果我们

1、德文的Vernunft与拉丁文的ratio通常是对译的两个词语，海德格尔在这里却对两词作了区分。我们权译Vernunft为“理智”，而译ratio为“理性”。

——
译者

.9

再考虑到我们所寻求的物之物因素，那么这一物的概念就又使我们无所适从了。我们从未首先并且根本地在物的显现中感觉到一种感觉的涌逼，例如乐音和噪音的涌逼——正如这种物之概念所预先确定的；不如说，我们听到狂风在烟囱上呼啸，我们听到三马达的飞机；我们听到与鹰牌汽车迥然不同的奔驰汽车。物本身要比所有感觉更切近于我们。我们在屋子里听到敲门，但我们从未听到听觉的感觉，或者哪怕是纯然的嘈杂声。为了听到一种纯然的嘈杂声，我们必须远离物来听，使我们的耳朵离开物，也即抽象地听。

在我们眼下所说的物的概念中，并物多么强烈的对物的扰乱，倒是有一种过分的企图，要使物以一种最大可能的直接性接近我们。但只要我们把感觉上感知的东西当作物的物因素赋予给物，那么物就决不会满足上述企图。对物的第一种解释仿佛使我们与物保持着距离，而且把物挪得老远；而第二种解释则过于使我们为物所纠缠了。在这两种解释中，物都消失不见了。因此，确实需要避免这两种解释的夸大。物本身必须保持在它的自持（Insichruhen）中。物应该置于它的本己的坚固性中。

这似乎是第三种解释所为，而这第三种解释与上面所说的两种解释同样地古老。

给物以持久性和坚固性的东西，同样也是引起物的感性涌逼方式的东西，即色彩、声响、硬度、大小，是物的质料。把物规

① 人与物之间首先是一种“存在关系”（人总是已经寓于物而存在），尔后才是一种“认识关系”（人通过感觉去把握事物），故海德格尔说，人首先“听”汽车，而不是首先听“汽车的声音”。汽车比我们所感觉的汽车声更切近于我们。这种超出“知识关系”的存在论层面上的思考，在《存在与时间》中即已成型。特别可参看海德格尔：《存在与时间》，中文版（陈嘉映、王庆节译），三联书店1987年，第163—164页。——译者

·10

定为废料，同时也就已经设定了形式。物的持久性，即物的坚固性，在于质料与形式的结合。物是具有形式的废料。这种物的解释要求直接观察，凭这种观察，物就通过其外观关涉于我们。有了质料与形式的综合；人们终于寻获了一个物的概念，它对自然物和用具物都是很适合的。

这个物的概念使我们能够回答艺术作品中的物因素问题。作品中的物因素显然就是构成作品的质料。质料是艺术家创造活动的基底和领域。但我们本可以立即就得出这个明了的众所周知的观点。我们为什么要在其他流行的物的概念上兜圈子呢？那是因为，我们对这个物的概念，即把物当作具有形式的质料的概念，也有怀疑。

可是，在我们活动于其中的领域内，质料——形式这对概念不是常用的吗？确然。质料与形式的区分，而且以各种不同的变式，绝对是所有艺术理论和美学的概念图式。但这一无可争辩的事实却并不能证明形式与质料的区分是有充足的根据的，也不证明这种区分原始地属于艺术和艺术作品的领域。再者，这对概念的适用范围长期以来已经远远地越出了美学领域。形式与内容是无无论什么都可以归入其中的笼统概念。甚至，

即使人们把形式称做理性而把质料归于非理性，把理性当作逻辑而把非理性当作非逻辑，甚或把主体——客体关系与形式——质料这对概念结合在一起，这种表象仍具有一种无物能抵抗得了的概念机制。

然而，如果质料与形式的区分的情形就是如此，我们又应该怎样借助于这种区分，去把握与别的存在者相区别的纯然物的特殊领域呢？或许，只要我们取消这些概念的扩张和空洞化，按质料与形式来进行的这种标画就能重新获得它的规定性力量。确实如此；但这却是有条件的，其条件是：我们必须知道，它是在存

·11

在者的何种领域中实现其真正规定性力量的。说这一领域乃是纯然物的领域，这种说法到眼下为止还只是一个假定而已。指出这一概念结构在美学中的大量运用，这更能带来一种想法，即认为：质料与形式是艺术作品之本质的原生的规定性，并且只有从此出发才反过来被转嫁到物上去。质料——形式结构的本源在哪里呢？在物之物因素中呢，还是在艺术作品的作品因素之中？

自持的花岗岩石块是一种质料，它具有一种尽管笨拙但是确定的形式。形式在这里意指诸质料部分的空间位置分布和排列，此种分布和排列带来一个特殊的轮廓，也即一个块状的轮廓。但是，罐、斧、鞋等，也是处于某种形式中的质料。在这里，作为轮廓的形势并非一种质料分布的结果。相反地，倒是形式规定了质料的安排。不至于此，形式甚至先行规定了质料的种类和选择：罐要有不渗透性，斧要有足够的硬度，鞋要坚固同时具有柔韧性。此外，在这里起支配作用的形式与质料的交织首先就从罐、斧和鞋的用途方面被处置好了。这种有用性从来不是事后才被指派和加给罐、斧、鞋这类存在者的。但它也不是作为某种目的而四处漂浮于存在者之上的什么东西。

有用性是一种基本特征，由于这种基本特征，这个存在者便凝视我们，亦即闪现于我们面前，并因而现身在场，从而成为这种存在者。不光是赋形活动，而且随着赋形活动而先行给定的质料选择；因而还有质料与

形式的结构的统治地位，都建基于这种有用性之中。服从有用性的存在者，总是制作过程的产品。这种产品被制作为用于什么的器具

(Zeug)。因而，作为存在者的规定性，质料和形式就寓身于器具的本质之中。器具这一名称指的是为使用和需要所特别制造出来的东西。质料和形式绝不是纯然物的物性的原始规定性。

·12

器具，比如鞋具吧，作为完成了的器具，也像纯然物那样，是自持的；但它并不像花岗岩石块那样，具有那种自身构形特性

(Eigenwuchsige)。另一方面，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。而艺术作品由于其自足的在场却又堪与自身构形的不受任何压迫的纯然物相比较。尽管如此，我们并不把作品归入纯然物一见。我们周围的使用物毫无例外地是最切近和本真的物。所以器具既是物，因为它被有用性所规定；但又不只是物；器具同时又是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。假如允许的作一种计算性的排列的话，我们可以说器具在物与作品之间有一种独特的中间地位

然而，质料——形式结构，由于它首先规定了器具的存在，就很容易被看作任何存在者的直接可理解的状态，因为在这里从事制作的人本身已经参与进来了，即参与了一个器具进入其存在的方式。由于器具拥有一个介于纯然物和作品之间的中间地位，因而人们很自然地想到，借助于器具存在（质料—形式结构）也可以掌握非器具性的存在者，即物和作品，甚至一切存在者。

但把质料——形式结构视为任何一个存在者的这种状态的倾向，还受到了一种特殊的推动；这就是：事先根据一种信仰，即《圣经》的信仰，把存在者整体表象为受造物，在这里也就是被制作出来的东西。虽然这种信仰的哲学能使我们确信上帝的全部创造作用完全不同于工匠的活动，但如果同时甚或先行就根据托马斯主义哲学对于《圣经》解释的信

仰的先行规定，从质料（materia）和形式（forma）的统一方面来思考造物（ens creatum）

，那么，这种信仰就是从一种哲学那里得到解释的，而这种哲学的真理乃基于存在者的一种无蔽状态，后者不同于信仰所相信的世界。

·13

基于信仰的创造观念，虽然现在可能丧失了它在认识存在者整体这回事上的主导力量，但是一度付诸实行的、从一种外来哲学中移植过来的对一切存在者的神学解释；亦即根据质料和形式的世界观，却仍然保持着它的力量。这是在中世纪到近代的过渡期发生的事情。近代形而上学也基于具有中世纪特征的形式——质料结构之上，只是这个结构本身在字面上还要回溯到外观和物质的已被掩埋的本质那里。因此，按质料和形式来解释物，不论这种解释仍旧是中世纪的还是成为康德先验论的，总之它成了流行的自明的解释了。但正因为如此，它便与上述的另外两种物之物性的解释毫无二致，也是对物之物存在的扰乱。

光是由于我们把本真的物称为纯然物，就已经泄露了实情。“纯然”毕竟意味着对有用性和制作特性的排除。纯然物是一种器具，尽管是被剥夺了其器具存在的器具。物之存在就在于此后尚留剩下来的东西。但是这种剩余没有在其存在特性方面得到专门规定。物之物因素是否在排除所有器具因素的过程中有朝一日显露出来，这还是一个疑问。因此，物之解释的第三种方式，即以质料——形式结构为线索的解释方式，也终于表现为对物的一种扰乱。

上述三种对物性的规定方式，把物理解为特性的载体，感觉多样性的统一体和具有形式的质料。在关于存在者之真理的历史进程中，这三种解释也有互相重合的时候，不过这一点我们现在暂且不提。在这种重合中，它们各自的固有的东西更加扩张，结果也成为对物、器具和作品的规定方式。于是，从此产生出一种思维方式，我们不仅根据这种思维方式专门去思考物、器具和作品，而且也根据这种思维方式去思考一般意

义上的一切存在者。这种久已流行的思维方式先于有关存在者的一切直接经验

·14

验。这种先人之见阻碍着对当下存在者之存在的沉思。结果，流行的关于物的概念就阻碍了人们去发现物之物因素、器具之器具因素，当然也就阻碍了人们对作品之作品因素的探究。

这一事实证明了我們了解这些关于物的概念的必要性，这一方面是为了思考一下物的概念之由来和对它的漫无边际的推断，另一方面也是为了思考一下物的概念的自明性的外观。而当我们挺而走险，企图澄清或用文字表达出物之物因素，器具之器具因素，作品之作品因素时，这种必要性就愈加突出。不过，为了达到这一目的，有一点是必要的，那就是：对上述思维方式带来的一切先入之见和武断定论保持一定的距离。例如，让物在其物的存在中不受干扰，在自身中越憩息。还有什么比使存在者保持原样更容易的呢？或者，它是否也许是最困难的事情——尤其是当让存在者保持原样这一意图与为了省事而接受一种未经验证的存在概念这类马虎态度截然对立的时候？我们应该回转到存在着那里，从存在者之存在的角度去思考存在者本身；但与此同时，通过这种思考又使存在者保持原样。

看来，对这种思维的运用的最大阻力在于对物之物性的规定。因为前面说的那些尝试之所以失败，难道原因不正在此吗？朴实无华的物最为顽强地躲避思想。或者，这种纯然物的自持性，这种在憩息于自身之中使自己归于无的性质，是否恰恰就是物的本质呢？难道物的本质中的这种排他的东西和关闭的东西就不能为力图思考物的思想所接受吗？果真如此，我们就不应该勉强去探寻物之物因素了。

物之物性极难言说，可言说的情形极为罕见。关于这一点，前面所挑明的对物的解释的历史已提供了无可怀疑的佐证。这一历史也就是命运（Schicksal）。西方思想至今仍在此命运的支配下去思考存在者之存在。不过，我们在明确这一点的同时；也

在此历史中发现了一种暗示。在解释物的过程中，这种解释要求具有特殊的支配地位，并以质料和形式概念为主导引线——这难道是偶然的吗？对物的这种规定来源于对器具之器具存在的解释。器具这种存在者以一种特殊的方式靠近人的表象，因为它是通过我们人自己的制作而进入存在的。与此同时，这种以其存在而显得亲熟的存在者，即器具，就在物与作品之间占取了一个特别的中间地位。我们将顺着这一暗示首先找出器具之器具因素。也许，这对我们认识物之物因素和作品之作品因素不无启发。我们只是要避免过早地使物和作品成为器具的变种。这样一来，在器具的存在方式中，本质历史性的差异也有可能出现。但我们姑且撇开这点不管。

然而，哪条道路是通往器具之器具因素的呢？我们应如何去了解器具事实L是什么呢？现在必需做的步骤必须绝对避免任何传统解释的武断定论那一类的作法。对此，如果我们不用某种哲学理论，而径直去描绘一个器具，那就最为保险了。

我们姑且选一个普通的器具——以一双农鞋作为例子。为了描绘这样一件有用的器具，我们甚至用不着展示实物。对它是人人皆知的。但由于在这里事关直接描绘，因此最好还是为大家的直观认识提供方便、要做到这一点，一个图像的展示足矣、为此我们选择凡·高的一幅著名油画来作例子。凡·高不止一次地画过这种鞋。但鞋有什么好看的？谁不知道鞋是何模样？倘是木鞋或树皮鞋，鞋必定有被麻线和钉子连在一起的牛皮鞋底和鞋帮、这种器具用来裹脚。鞋或用于田间劳动，或用于翩翩起舞，根据不同的有用性，它们的废料和形式也不同。

上面这些话无疑是对的，只是常识的重复。器具的器具存在就在其有用性中、可是这有用性本身的情形又怎样呢？我们已经用有用性来把握器具之器具因素了吗？为了做到这一点，

难道我们能不从其用途上去考察有用的器具吗？田间的农妇穿着鞋，只有在这里，鞋才存在。农妇在劳动时对鞋想得越少，看得越少，对它们的意识越模糊，它们的存在也就愈加真实。农妇站着或走动时都穿着这双鞋。农鞋就这样实际地发挥其用途。我们正是在使用器具的过程中实际地遇上了器具之器具因素。

与此相反，要是我们只是一般地把一双农鞋设置为对象，或只是在图像中观照这双摆在那里的空空的无人使用的鞋，我们就永远不会了解真正的器具之器具因素。从凡·高的画上，我们甚至无法辨认这双鞋是放在什么地方。除了一个不确定的空间外，这双农鞋的用处和所属只能归于无。鞋子上甚至连地里的土块或田野上的泥浆也没有粘带一点，这些东西本可以多少为我们暗示它们的用途的。只是一双农鞋，再无别的。然而——

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、这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡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。皮制农鞋上望着湿润而肥沃的泥土 a。暮色降临，这双鞋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，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，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可靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，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自持，保持着原样。

然而，我们也许只有在这幅画中才会注意到所有这一切。而农妇只是穿这双鞋而已。要是这种简单的穿着真这么简单就

·17

好了。夜阑人静，农妇在滞重而又健康的疲惫中脱下它；朝霞初泛，她又把手伸向它；在节日里才把它置于一旁。这一切对农妇来说是太寻常

了；她从不留心。从不思量。虽说器具的器具存在就在其有用性之中，但有用性本身又植根于器具之本质存在的充实之中、我们称之为可靠性。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。世界和大地为她而存在，为伴随着她的存在方式的一切而存在，但只是在器具中存在。我们说“只是”，在这里还不够贴切，因为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。

器具之器具存在即可靠性，它按照物的不同方式和范围把一切物聚于一体。不过，器具的有用性只不过是可靠性的本质后果。有用性在可靠性中漂浮、要是没有可靠性便无有用性。具体的器具会用旧用废，但与此同时，使用本身也变成无用，逐渐损耗，变得寻常无殊。因此，器具的存在逐渐消耗，最后成为纯然的器具。器具存在的消耗过程也就是可靠性的消失过程。也正是由于这一消失过程，有用物才获得了它们那种无聊而生厌的惯常性，不过，这一过程也是对器具存在的原始本质的又一证明。器具的磨损的惯常性作为器具的唯一的、表面上看来为其所特有的存在方式突现出来。现在，人们所能见到的只有枯燥无味的有用性。它给人一种印象，即器具的本源在于纯然的制作中，制作过程才赋予某一质料以形式。然而，在真正的器具存在中，器具远不只是如此。质料与形式以及二者的区别自有更深的本源。

自持的器具的宁静就在可靠性之中。只有在可靠性之中；我们才发现器具的真是存在。但是我们对自已首先所探寻的东西，即物之物因素，仍然茫然无知。对我们真正的、唯一的探索

·18

目的，即艺术作品的作品因素，就更是一无所知了。

或者，是否我们眼下在无意间，可说是顺带地，已经对作品的作品存在有了一鳞半爪的了解呢？

我们已经寻获了器具的器具存在。然而，是如何寻获的呢？不是通过对一双鞋的实物的描绘和解释，不是通过对制鞋工序的讲述，也不是通过对张三李四实际使用鞋具的观察，而只是通过对凡·高的一幅画的观赏。这幅画道出了一切。走近这幅作品，我们就突然进入了另一个天地，其况味全然不同于我们惯常的存在。

艺术作品使我们懂得了真正的鞋具是什么。要是认为我们的描绘是一种主观活动，事先勾勒好了一切，然后再把它置于画上、那就是糟糕的自欺欺人。要说这里有什么值得起疑的地方，我们只能说，我们站在作品面前体验得太过肤浅，对自己体验的表达太过粗陋，太过简单了。但首要的是，这部作品并不像最初使人感觉到的那样，仅只为了使人更好地目睹器具是什么。倒不如说，通过这幅作品，也只有在这幅作品中，器具的器具存在才专门露出了真相。

在这里发生了什么？在这作品中有什么东西在发挥作用呢？凡·高的油画揭开了这器具即一双农鞋真正是什么。这个存在者进入它的存在之无蔽之中。希腊人称存在者之无蔽为……。我们称之为真理。但对这字眼少有足够的思索。在作品中。要是存在者是什么和存在者如何存在被开启出来，作品的真理也就出现了。

在艺术作品中，存在者的真理已被设置于其中了。这里说的“设置”（setzen）是指被置放到显要位置上。一个存在者，一双农鞋，在作品中走进了它的存在的光亮里。存在者之存在进入其显现的恒定中了。

·19

那么，艺术的本质就应该是：“存在者的真理自行设置入作品”。可是迄今为止，人们却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。产生这类作品的艺术，亦被称为美的艺术，以便与生产器具的手工艺区别开来。在美的艺术中，艺术本身无所谓美，它之所以得到此名是因为它产生美。相反，真理倒是属于逻辑的，而美留给了美学。

可是，艺术即真理自行设置人作品这一命题是否会使已经过时的观点，即那种认为艺术是现实的模仿和反映的观点，卷土重来呢？当然，对现存事物的再现要求那种与存在者的符合一致，要求去摹仿存在者；在中世纪，人们称之为符合；亚里士多德早已说过肖似。长期以来，与存在者的符合一致被当作真理的本质。但我们是否认为凡·高的画描绘了一双现存的农鞋，而且是因为把它描绘得惟妙惟肖，才使其成为艺术作品的呢？我们是否认为这幅画把现实事物描摹下来，把现实事物转置到艺术家生产的一个产品中去呢？绝对不是。

艺术作品决不是对那些时时现存手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现。但这普遍本质何在，又如何在这呢？艺术作品又如何与其符合一致呢？一座希腊神庙竟与何物的何种本质相符合呢？谁敢断言神庙的理念在这建筑作品中得到表现是不可能的呢？只要它是一件艺术作品，在这件艺术作品中，真理就已设置入其中了。想一想荷尔德林的赞美诗《莱茵河》吧。诗人事先得到了什么，他如何得到的，使他能在诗中将它再现出来？要是荷尔德林的这首赞美诗或其他类似的诗作仍不能说明现实与艺术作品之间的描摹关系，那么，另一部作品，即迈耶尔的《罗马喷泉》一诗，似可以最好地证明那种认为作品描摹现实的观点。

·20

罗马喷泉

水柱升腾又倾注

盈盈充满大理石圆盘，

渐渐消隐又流溢

落入第二层圆盘；

第二层充盈而给予，

更有第三层沸扬涌流，

层层圆盘，同时接纳又奉献

激流不止又泰然住息

这首诗既不是对实际现存的喷泉的诗意描画，也不是对罗马喷泉的普遍本质的再现。但是，真理却已设置入作品中去了。什么样的真理在作品中发生呢？真理当真能发生并历史性地存在吗？人们却说，真理乃是某种无时间的和超时间的东西。

我们寻求艺术作品的现实性，是为了实际地找到包孕于作品中的艺术。我们已经指出，物性的根基是作品最直接的现实。若要把握这种物性因素，传统的物的概念可是毫无助益的。因为它自己都不曾把握物因素的本质。流行的物的概念把物规定为具有形式的质料，这根本就不是出自物的本质，而是出于器具的本质。我们也已经表明，长期以来，在对存在者的解释中，器具存在一直占据着十分重要的优先地位。人们过去未曾予以思考的这种器具存在的优先地位启示我们，要在避开流行解释的同时重新追问器具因素。

我们曾通过一件作品告诉自己，器具是什么。与此同时，在作品中发挥作用的东西也几乎不露痕迹地显现出来，这就是

·21

存在者在其存在中的开启，亦即真理之生发（Geschelnis）。①然而，如果作品的现实性只能通过作品中附着于作品的东西来规定的话，那么，如何解释我们在艺术作品的现实性中寻获现实的艺术作品这一意图呢？一旦我们首先把作品的现实性推断为那物性的根基，我们就误入歧途了。现在，我们站在我们思考的显著的成果面前——如果我们还可以称它为成果的话。有两点已经明朗了：

第一，流行的物的概念不足以用来把握作品的物性因素。

第二，我们意图根据流行的物的概念将其把握为作品的最切近的现实性的那个东西，即物性的根基，并不以此方式归属于作品。

如果我们在作品中寻求物的根基，实际上也就不自觉地把这作品当作了器具，并在这器具上准予建立一座包含着艺术成分的上层建筑。但作品并不是器具，并不是被配置上审美价值的器具。作品丝毫不是这种东西。相同之处仅仅在于，作品与器具一样，只有当其不再内含和需要自身特有的器具特征，不再需要有用性和制作过程时，才是一纯然物。

我们对作品的追问总是摇摆不定，这是由于我们过去从未探究过作品，所探究的只是半物半器的东西。当然，这并不是才由我们想出来的追问。它是美学的追问态度。美学对艺术作品的认识自始就把艺术置于对一切存在者的传统解释的统辖之下。不过，动摇这种传统的追问态度还不是最为要紧的。至关要紧的是，我们应该擦亮眼睛，看到这样一回事，即：只有当我

① 名词Geschenis在日常德语中意谓“事件、事变”。其动同形式geschelen意谓“发生、出现”。海德格尔在此强调“存在之真理”的动同世生成和发展。我们以“生发”翻译Geschenis，而动词geschelen和动名词Geschehen则译为“发生”。——译者

·22

我们去思考存在者之存在之际，作品之作品因素、器具之器具因素和物之物因素才会接近我们。为此，我们必须拆除自以为是的障碍，把流行的伪装概念撇在一边。也正因此，本文才绕了一个大圈子。不过，这一大圈也使我们L了路，顺此道路我们就能确定作品的物因素。作品中的物因素不容否定，但如果这种物因素属于作品之作品存在，那就只能从作品之作品因素出发去思

考它。所以、走向对作品的物性现实性的规定之路，就不是从物到作品，而是从作品到物。

艺术作品以自己的方式开启存在者之存在。这种开启，即解蔽

(Entbergen)，亦即存在者之真理，是在作品中发生的。在艺术作品中，存在者之真理自行设置人作品。艺术就是自行设置八作品的真理—

那么，这种不时作为艺术而发生出来的真理本身又是什么呢？这种“自行设置入作品”（Sichins – Werk-set-zen）又是什么呢”

作品与真理

艺术作品的本源是艺术。但艺术是什么呢？在艺术作品中，艺术是现实的。因此我们首先要寻求作品的现实性。这种现实性何在？凡艺术作品都显示出物因素，虽然方式各不相同。依靠通常惯用的物的概念来解释作品的物之特性早已宣告失败、这不光是因为这些物的概念不能解释物因素，而且由于它追问作品的物性根基，把作品逼入了一种先人之见，阻断了我们达到作品之作品存在的通路。只要作品的纯粹自立没有清楚地显明出来，作品的物因素就根本无法揭示。

然而，作品自身是可以通达的吗？若要使这成为可能，也许有必要使作品从它自身以外的东西的所有关系中解脱出来，从

·23

而使作品只为了自身并根据自身而存在。而艺术家的独到匠心的意旨也正在于此。作品要通过艺术家进入自身而纯粹自立。正是在伟大的艺术中（本文只谈论这种艺术），艺术家与作品相比才是无足轻重的，为了作品的产生，他就像一条在创作中自我消亡的通道。作品本身就那样摆和挂在陈列馆和展览厅中。然而，作品

在那里自在地就是它们本身所是吗？或者，它们在那里倒不如说是艺术行业的对象？作品乃是为了满足公众和个人的艺术享受的。官方机构负责照料和保护作品。鉴赏家和批评家也忙碌于作品。艺术交易操劳于市场。艺术史研究把作品当作科学的对象。然而，在所有这些繁忙折腾中，我们能遇到作品本身吗？

在慕尼黑博物馆里的《埃吉纳》群雕，索福克勒斯的《安提戈涅》的最佳校勘本，作为其所是的作品已经脱离了它们自身的本质空间。不管这些作品的名望和感染力是多么巨大，不管它们被保护得多么完好，人们对它们的解释是多么准确，它们被移置到一个博物馆里，它们也就远离

了其自身的世界。但即使我们努力中止和避免这种对作品的移置，例如在帕埃斯图姆探访神庙，在班贝格探访大教堂，现存作品的世界也已经颓落了。

世界之逃离和世界之颓落再也不可逆转。作品不再是原先曾是的作品。虽然作品本身是我们在那里所遇见的，但它们本身乃是曾在之物（die Gewesenen）。作为曾在之物，作品在承传和保存的范围内面对我们。从此以后，作品就一味地只是这种对象。它们面对我们，虽然还是先前自立的结果，但不再是这种自立本身了。这种自立已经从作品那里逃逸了。所有艺术行业，哪怕它被抬高到极致，哪怕它的一切活动都以作品本身为轴心，它始终只能达到作品的对象存在。但这种对象存在并不构成作品之作品存在。

·24

然而，如果作品处于任何一种关联之外，那它还是作品吗？作品处于关联之中，这难道不是作品的本性吗？当然是的。只是还要追问：作品处于何种关联之中。

一件作品何所属？作品之为作品，唯属于作品本身开启出来的领域。因为作品的作品存在在这种开启中成其本质，而且仅只在这种开启中成其本质（wesen）。①我们曾说，真理之生发

在作品中起作用。对凡·高的油画的提示试图道出这种真理的生发。有鉴于此，才出现了什么是真理和真理如何可能发生这样的问题。

现在，我们在对作品的观照中来追问真理问题。但为了使我们对处于问题中的东西更熟悉些，有必要重新澄清作品中的真理的生发。针对这种意图，我们有意选择了一部不属于表现性艺术的作品。

一件建筑作品不描摹什么，比如一座希腊神庙。它单朴地置身于巨岩满布的岩谷中。这个建筑作品包含着神的形象，并在这种隐蔽状态中，通过敞开的圆柱式门厅让神的形象进入神圣的领域。贯通这座神庙，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。出自这个世界并在这

① 后期海德格尔常把名词“本质”（Wesen）作动词化处理，以动词wesen来表示存在（以及真理、语言等）的现身、出场、运作。我们译之为“成其本质”。亦可作“现身”或“本质化”。——译者

·25

个世界中，这个民族才回归到它自身，从而实现它的使命。这个建筑作品阒然无声地屹立于岩石上。作品的这一屹立道出了岩石那种笨拙而无所逼迫的承受的幽秘。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、夜晚的幽暗显露出来。神庙的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广海潮的凶猛。树木和草地，兀鹰和公牛，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。希腊人很早就把这种露面、涌现本身和整体叫做Φυσις。①Φυσις同时也照亮了人在其上和其中赖以筑居的东西。我们称之为大地（Erde）。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，大地现身为庇护者（des Bergende）。

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。但是人和动物、植物和物，从来就不是作为恒定不变的对象，不是现成的和熟悉的，从而可以附带地把对神庙来说适宜的周遭表现出来，此神庙有朝一日也成为现身在场的东西。如果我们反过来思考一切，我们倒是更切近于所是的真

相；当然，这是有前提的，即我们要事先看到一切如何不同地转向我们。纯然为颠倒而颠倒，是不会有有什么结果的。

1、通译为“自然”而依海德格尔之见，后是后成性的，本意应解作“出现”、“涌现”（aufgehen）等。——译者

·26

神庙在其阒然无声的矗立中才赋予物以外貌，才赋予人类以关于他们自身的展望、只要这个作品是作品，只要神还没有从这个作品那里逃逸，那么这种视界就总是敞开的。①神的雕像的情形亦然，这种雕像往往被奉献给竞赛中的胜利者。它并非人们为了更容易认识神的形象而制作的肖像；它是一部作品，这部作品使得神本身现身在场，因而就是（ist）神本身。相同的情形也适合于语言作品、在悲剧中并不表演和展示什么，而是进行着新神反抗旧神的斗争。由于语言作品产生于民众的言语，日两Z不是谈论这种斗争，而是改换着民众的言说，从而使得每个本质性的词语都从事着这种斗争并作出决断：什么是神圣，什么是凡俗；什么是伟大，什么是渺小；什么是勇敢，什么是怯懦；什么是高贵，什么是粗俗；什么是主人，什么是奴隶（参看赫拉克利特：残篇第53）。

那么，作品之作品存在何在呢？在对刚才十分粗略地揭示出来的东西的不断展望中，我们首先对作品的两个本质特征较为明晰了。这里，我们是从早就为人们所熟悉了的作品存在的表面特征出发的，亦即是从作品存在的物因素出发的，而我们通常对付作品的态度就是以物因素为立足点的。

要是一件作品被安放在博物馆或展览厅里，我们会说，作品被建立（aufstellen）了。但是，这种建立与一件建筑作品的建造意义上的建立，与一座雕像的竖立意义上的建立，与节日庆典中悲剧的表演意义上的建立，是大相径庭的。这种建立乃是奉献和赞美意义上的树立。这里

的“建立”不再意味着纯然的设置。在建立作品时，神圣（das Heilige）作为神圣开启出来，神被召唤

①注意此处“外貌”改（Gesicht）、“展望”（Aussicht）和：“视界”（Sicht）之间的字面的和意义的联系。——译者

..27

入其现身在场的敞开之中；在此意义下，奉献就是神圣之献祭（heiligen）。赞美属于奉献，它是对神的尊严和光辉的颂扬。尊严和光辉并非神之外和神之后的特性，不如说，神就在尊严中，在光辉中现身在场。我们所谓的世界，在神之光辉的反照中发出光芒，亦即光亮起来、树立（Er-richten）意味着：把在指引尺度意义上的公正性开启出来；而作为指引尺度，是本质性因素给出了指引。但为什么作品的建立是一种奉献着——赞美着的树立呢？因为作品在其作品存在中要求如此。作品是如何要求这样一种建立的呢？因为作品本身在其作品存在中就是有所建立的。而作品之为作品要建立什么呢？作品在自身中突现着，开启出一个世界，并已在运作中永远守持这个世界。

作品存在就是建立一个世界。但这个世界是什么呢？其实，当我们谈论神庙时，我们已经说明了这个问题。只有在我们这里所走的道路上，世界之本质才得以显示出来。甚至这种显示也局限于抵制那种起初会把我们对世界之本质的洞察引人迷途的东西。

世界并非现存的可数或不可数的、熟悉或不熟悉的物的纯然聚合。但世界也不是加上了我们对这些物之总和的表象的想象框架。世界世界化。

①它比我们自认为十分亲近的那些可把握的东西和可攫住的东西的存在更加完整。世界决不是立身于我们面前能让我们细细打量的对象。只要诞生与死亡、祝福与惩罚不断地使我们进入存在，世界就始终是非对象性的东西。而我们人始终归属于它。在此；我们的历史的本质性的决断才发

①“世界世界化”（Welt weltet）是海德格尔的一个独特表述，相类的表述还有“存在是”（Sein ist）等。——译者

·28

生，我们采纳它，离弃它，误解它，重新追问它，因为世界世界化。一块石头是无世界的。植物和动物同样也没有世界，它们不过是一种环境中的掩蔽了的杂群，它们与这环境相依为命。与此相反，农妇却有一个世界，因为她居留于存在者之敞开领域中。她的器具在其可靠性中给予这世界一个自身的必然性和亲近。由于一个世界敞开着，所有的物都有了自己的快慢、远近、大小。在世界比中，广袤聚集起来；由如此广袤而来，诸神决定着自己的赏罚。甚至那诸神离去的厄运也是世界世界化的方式。

因为一件作品是作品，它就为那种广袤设置空间。在这里，“为……设置空间”特别地意味着：开放敞开领域之自由并日在其结构中设置这种自由。这种设置出于上面所说的

树立。作品之为作品建立一个世界。作品张开了世界之敞开领域。但是，建立一个世界只是这里要说的作品之作品存在的本质特性之一。至于另一个与此相关的本质特性，我们将用同样的方式从作品的显突因素那里探个明白。

一件作品从这种或那种作品材料那里，诸如从石头、木料、铁块、颜料、语言、声音等那里，被创作出来，我们也说，它由此被制造

（herstellen）出来。然而，正如作品要求一种在奉献着——赞美着的树立意义上的建立，因为作品的作品存在就在于建立一个世界，同样地，制造也是必不可少的，因为作品的作品存在本身就具有制造的特性。作品之为作品，本质是有所制造的。但作品制造什么呢？关于这一点，只有当我们追究了作品的表面的、通常所谓的制造，我们才会有所了解。

一个世界的建立需要作品存在。倘在此种规定的视界内来思考，那么，在作品中哪些本质是人们一向称为作品材料的东西？器具由有用性和适

用性所决定，它选取适用的质料并由这

·29

种质料组成。石头被用来制作器具，比如制作一把石斧。石头于是消失在有用性中。质料愈是优良愈是适宜，它也就愈无抵抗地消失在器具的器具存在中。而与此相反，神庙作品由于建立一个世界，它并没有使质料消失，倒是使质料出现，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，颜色发光，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、颜色的明暗、声音的音调和词语的命名力量之中。

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、大地是涌现着——庇护着的東西。大地是无所迫促的无碍无累、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。在这里，我们应该从这个词的严格意义上来思制造。^①作品把大地本身挪入一个世界的敞开领域中，并使之保持于其中。作品让大地成为大地。

作品把自身置回到大地中，大地被制造出来。但为什么这种制造必须这样发生呢？什么是大地——恰恰以这种方式达到无蔽领域的大地呢？石头负荷并显示其沉重。这种沉重向我们压来，它同时却拒绝我们向它穿透。要是我们砸碎石头而试图穿透它，石头的碎块却决不会显示出任何内在的和被开启的东西。石头很快就又隐回到其碎块的负荷和硕大的同样的阴沉之趣中去了。要是我们把石头放在天平上，以这种不同的方式来

^①显然，海德格尔这里所谓“制造”不是指对象性的对事物的加工

制作。——译者

力图把握它，那么。我们只不过是把石头的沉宏带入重量计算之中而已。这种对石头的规定或许是很准确的，但只是数字而已，而负荷却从我们这里逃之夭夭了。色彩闪烁发光而且难求闪烁。要是我们自作聪明地加以测定，把色彩分解为波长数据，那色彩早就杳无踪迹了。只有当它尚未被揭示、未被解释之际，它才显示自身。因此，大地让任何对它的穿透在它本身那里破灭了。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庸无能。只有当大地作为本质上不可展开的东西被保持和保护之际——大地退遁于任何展开状态，亦即保持永远的锁闭——大地才敞开地瞪亮了，才作为大地本身而显现出来。大地上的万物，亦即大地整体本身，汇聚于一种交响齐奏之中。但这种汇聚并非消逝。在这里流动的是自身持守的河流，这河流的界线的设置，把每个在场者都限制在其在场中。因此，在任何一个自行锁闭的物中，有着相同的自不相识（Sich – nicht – Kennen）。大地的本质是自行锁闭。制造大地就是把作为自行锁闭者的人地带入敞开领域之中。

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中。但大地的自行锁闭并非单一的、僵固的遮盖，而是自行展开到其质朴的方式和形态的无限丰富性中。虽然雕塑家使用石头的方式，仿佛与泥瓦匠与石头打交道并无二致。但是雕塑家并不消耗石头；除非出现败作时，才可以在某种程度上说他消耗了石头。虽然画家也使用颜料，但他的使用并不是消耗颜料，倒是使颜色得以闪耀发光。虽然诗人也使用词语，但不像通常讲话和书写的人们那样必须消耗词语，倒不如说，词语经由诗人的使用，才成为并保持为词语。

在作品中根本就没有作品质料的痕迹。甚至，在对器具的本质规定中，通过把器具标识为在其器具性本质之中的质料，这样做是否就切中了器

具的构成因素，这一点也还是值得怀疑的。

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。当然，它们是休戚相关的，处于作品存在的统一体中。当我们思考作品的自立，力图道出那种自身持守（Aufsichberuhen）的紧密一体的宁静时，我们就是在寻找这个统一体。

可是，凭上述两个基本特征，即使有某种说服力，我们却毋宁说是在作品中指明一种发生（Geschehen），而绝不是一种宁静；因为宁静不是与运动对立的东西又是什么呢？但它决不是排除了自身运动的那种对立，而是包含着自身运动的对立。唯有动荡不安的东西才能宁静下来。宁静的方式随运动的方式而定。在物体的单纯位移运动中，宁静无疑只是运动的极限情形。要是宁静包含着运动，那么就会有一种宁静，它是运动的内在聚合，也就是最高的动荡状态——假设这种运动方式要求这种宁静的话。而自持的作品就具有这种宁静。因此，当我们成功地在整体上把握了作品存在中的发生的运动状态，我们就切近于这种宁静了。我们要问：建立一个世界和制造大地在作品本身中显示出何种关系？

世界是自行公开的敞开状态，即在一个历史性民族的命运中素朴而本质性的决断的宽阔道路的自行公开的敞开状态（Of-fenheit）。大地是那永远自行锁闭者和如此这般的庇护者的无所迫促的涌现。世界和大地本质上彼此有别，但却相依为命。世界建基于大地，大地穿过世界而涌现出来、但是世界与大地的关系绝不会萎缩成互不相干的对立之物的空洞的统一体。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

·32

容忍任何锁闭，因为它是自行公开的东西。但大地是庇护者，它总是倾向于把世界摄入它自身并扣留在它自身之中。

世界与大地的对立是一种争执（Streit）。但由于我们老是把这种争执的本质与分歧、争辩混为一谈，并因此只把它看作紊乱和破坏，所以我们

轻而易举地歪曲了这种争执的本质。然而，在本质性的争执中，争执者双方相互进入其本质的自我确立中。但本质之自我确立从来不是固执于某种偶然情形，而是投入本己存在之渊源的遮蔽了的原始性中。在争执中，一方超出自身包含着另一方。争执于是愈演愈烈，愈来愈成为争执本身。争执愈强烈地独自夸张自身，争执者也就愈加不屈不挠地纵身于质朴的恰如其分的亲密性（Innigkeit）之中。大地离不开世界之敞开领域，因为大地本身是在其自行锁闭的被解放的涌动中显现的。而世界不能飘然飞离大地，因为世界是一切根本性命运的具有决定作用的境地和道路，它把自身建基于一个坚固的基础之上。

由于作品建立一个世界并制造大地，故作品就是这种争执的诱因。但是争执的发生并不是为了使作品把争执消除和平息在一种空泛的一致性中，而是为了使争执保持为一种争执。作品建立一个世界并制造大地，同时就完成了这种争执。作品之作品存在就在于世界与大地的争执的实现过程中。因为争执在亲密性之单朴性中达到其极致，所以在争执的实现过程中就出现了作品的统一体。争执的实现过程是作品运动状态的不断自行夸大的聚集。因而在争执的亲密性中，自持的作品的宁静就有了它的本质。

只有在作品的这种宁静中，我们才能看到，什么在作品中发挥作用。迄今为止，认为在艺术作品中真理被设置人作品的看法始终还是一个先人为主式的断言。真理究竟怎样在作品之作

·33

品存在中发生呢？也即：在世界与大地的争执的实现过程中，真理究竟是怎样发生的呢？什么是真理呢？

我们关于真理之本质的知识是那样微乎其微，愚笨不堪。这已经由一种漫不经心的态度所证明了，我们正是凭着这种漫不经心而肆意沉湎于对这个基本同语的使用。对于真理这个词，人们通常是指这个真理和那个真理，它意味着：某种真实的东西。这类东西据说是在某个命题中被表达出来的知识。但是，我们不光称一个命题是真的，我们也把一件东西

叫做真的，譬如，与假金相区别的真金。在这里，“真的”（wahr）意指与真正的、实在的黄金一样多。而这里对于“实在之物”（das Wirkliche）的谈论意指什么呢？在我们看来，“实在之物”就是实际存在着的東西（das in Wahrheit Seiende），即在真理中的存在者。真实就是与实在相符；而实在就是处于真理之中。这一循环又闭合了。

何谓“在真理之中”呢？真理是真实之本质。我们说“本质”，我们思考的是什么呢？本质通常被看作是真实的万物所共同拥有的特征。本质出现在类概念和普遍概念中，类概念和普遍概念表象出一个对杂多同样有效的“一”（das Eine）。但是，这种同样有效的本质（在essetia意义上的本质性）却不过是非本质性的本质、那么，某物的本质性的本质何在？大概它只在于真理中的存在者的所是之中。一件东西的真正本质由它的真实存在所决定，由每个存在者的真理所决定。可是，我们现在要寻找的并不是本质的真理，而是真理的本质。因此表现为一种荒谬的纠缠。这种纠缠仅只是一种奇怪现象吗？甚或，它只是概念游戏的空洞的诡辩？或者——竟是一个深渊么？

真理意指真实之本质。这里，我们要通过回忆一个希腊词语来思真理。ἀληθεια即是存在者之无蔽状态。但这就是一种

·34

对真理之本质的规定吗？我们难道不是仅只做了一种词语用法的改变，也即用无蔽代替真理，以此标明一件事情吗？当然，只要我们不知道究竟要发生什么，才能迫使真理之本质必得在“无蔽”一词中道出，那么，我们确实只是变换了一个名称而已。

这需要革新希腊哲学吗？绝对不是。哪怕这种不可能的革新竟成为可能，对我们也毫无助益。因为自其发端之日起，希腊哲学的隐蔽的历史就没有与 ἀληθεια一词中赫然闪现的真理之本质保持一致，同时不得不把关于真理之本质的知识和言说越来越置入对真理的一个派生本质的探讨中、作为无蔽的真理之本质在希腊思想中未曾得到思考，在后继时代的哲学中就更是理所当然地不受理会了。对思而言，无蔽乃希腊式此在

中遮蔽最深的东西，但同时也是早就开始规定着一切在场者之在场的东西。

但为什么我们就不能停留在千百年来我们已十分熟悉的真理之本质那里就算了呢？长期以来——直到今天，真理便意味着知识与事实的符合一致。然而要使认识以及构成并巨表达知识的命题能够符合于事实，以便因此使事实事先能约束命题，事实本身却还必须显示出自身来。而要是事实本身不能出于遮蔽状态，要是事实本身并没有处于无蔽领域之中，它又怎样能显示自身呢？命题之为真，乃由于命题符合于无蔽之物，亦即与真实相一致。命题的真理始终是正确性（Richtigkeit），而且始终仅仅是正确性。自笛卡儿以降，真理的批判性概念以作为确定性

（Gewissenheit）的真理为出发点，但也只不过是那种把真理规定为正确性的真理概念的变形、我们对这种真理的本质十分熟悉，它亦即表象（Vorstellen）的正确性，完全与作为存在者之无蔽状态的真理一起沉浮。如果我们在这里和在别处把真理把握为无蔽，我们并非仅

·35

仅是在对古希腊词语更准确的翻译中寻找避难之所。。我们实际上是在思索流行的、因而也被滥用的那个在正确性意义上的真理之本质的基础是什么，这种真理的本质是未曾被经验和未曾被思考过的东西、偶尔我们只得承认，为了证明和理解某个陈述的正确性（真理），我们自然要追溯到已经显而易见的东西那里。这种前提实在是无法避免的。只要我们这样来谈论和相信，那么我们就始终只是把真理理解为正确性，它却还需要一个前提，而这个前提就是我们自己刚才所做的——天知道如何又是为何。

但是，并不是我们把存在者之无蔽设为前提，而是存在者之无蔽（即存在）把我们置入这样一种本质之中，以至于我们在我们的表象中总是被投入无蔽之中并与这种无蔽亦步亦趋。不仅知识自身所指向的东西必须已经以某种方式是无蔽的，而且这一“指向某物”（Sichrichten nach etwas）的活动发生于其中的整个领域，以及那种使命题与事实的符合公

开化的东西，也必须作为整体发生于无蔽之中。①倘若不是存在者之无蔽已经把我们置入一种光亮领域，而一切存在者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。

然而这是怎么回事呢？真理作为这种无蔽是如何发生的呢？这里我们首先必须更清晰地说明这种无蔽究竟是什么。

物存在，人存在；礼物和祭品存在；动物和植物存在；器具和作品存在。存在者处于存在之中。一种注定在神性和反神性之

①此句中的“指向某物”也可译为“与某物符合一致”。

与“正确性”有着字面的和意义的联系。——译者

·36

间的被掩蔽的厄运贯通存在。存在者的许多东西并非人所能掌握，只有少量为人所认识。所认识的也始终是一个大概，所掌握的也始终不可靠。一如存在者太易于显现出来，它从来就不是我们的制作，更不是我们的表象。要是我们思考一个统一的整体，那么我们好像就把握了一切存在者，尽管只是粗糙有余的把握。

然而，超出存在者之外，但不是离开存在者，而是在存在者之前，在那里还发生着另一回事情。在存在者整体中间有一个敞开的处所。一种澄明在焉。从存在者方面来思考，此种澄明比存在者更具存在者特性。因此，这个敞开的中心并非由存在者包围着，不如说，这个光亮中心本身就像我们所不认识的无（Nichts）一样，围绕一切存在者而运行。

唯当存在者进入和离开这种澄明的光亮领域之际，存在者才能作为存在者而存在。唯这种澄明才允诺并且保证我们人通达非人的存在者，走向我们本身所是的存在者。由于这种澄明，存在者才在确定的和不确定的程度上是无蔽的、就连存在者的遮蔽也只有在光亮的区间内才有可能。

我们遇到的每一存在者都遵从在场的这种异乎寻常的对立，因为存在者同时总是把自己抑制在一种遮蔽状态中。存在者进入其中的澄明，同时也是一种遮蔽。但遮蔽以双重方式在存在者中间起着决定作用。

要是我们关于存在者还只能说“它存在”，那么，存在者就拒绝我们，直至那个“一”和我们最容易切中的看起来最微不足道的东西。作为拒绝的遮蔽不只是知识的一向的界限，而是光亮领域之澄明的开端。但遮蔽也同时存在于光亮领域之中，当然是以另一种方式。存在者蜂拥而动，彼此遮盖，相互掩饰，少量阻隔大量，个别掩盖全体。在这里，遮蔽并非简单的拒绝，而是：存在者虽然显现出来，但它显现的不是自身而是它物。

·37

这种遮蔽是一种伪装。倘存在者并不伪装存在者，那么我们又怎么会在存在者那里看错和搞错，我们又怎么会误入歧途，晕头转向，尤其是如此狂妄自大呢？存在者能够以假象迷惑，这就决定了我们会有差错误会，而非相反。

遮蔽可能是一种拒绝，或者R是一种伪装。遮蔽究竟是拒绝呢，抑或伪装，对此我们简直无从确定。遮蔽掩饰和伪装自身。这就是说：存在者中间的敞开的处所，亦即澄明，决非一个永远拉什帷幕的固定舞台，好让存在者在这个舞台上演它的好戏。恰恰相反，澄明唯作为这种双重的遮蔽才发生出来。存在者之无蔽从来不是一种纯然现存的状态，而是一种生发。无蔽（即真理）既非存在者意义上的事物的一个特征，也不是命题的一个特征。

我们相信我们在存在者的切近周围中是游刃有余的。存在者是熟悉的、可靠的、余切的。但具有拒绝和伪装双重形式的持久的遮蔽仍然穿过澄明、亲切根本上并不亲切，而倒是阴森的（un-geheuer）。真理的本质，亦即无蔽，由一种否定而得到彻底贯彻。但这种否定并非匮乏和缺憾，仿佛真理是摆脱了所有遮蔽之物的纯粹无蔽似的，倘若果真能如此，那么真理就不再是真理本身了。这种以双重遮蔽方式的否定属于作

为无蔽的真理之本质。真理在本质上即是非真理（Un-wahrheit）。为了以一种也许令人吃惊的尖刻来说明，我们可以说，这种以遮蔽方式的否定属于作为澄明的无蔽。相反，真理的本质就是非真理。但此命题却不能说成：真理根本上是谬误。同样地，这个命题也没有认为“真理从来不是它自身，辩证地看，真理也总是其对立面”。

只要遮蔽着的否定作为拒绝首先把永久的渊源归于一切澄明，而作为伪装的否定却把难以取消的严重迷误归于一切澄明，那么，真理就作为它本身而成其本质。那种在真理之本质中处

·38

于澄明与遮蔽之间的对抗，在真理的本质中可以用遮蔽着的否定来称呼它。这是原始的争执的对立。就其本身而言，真理之本质即是原始争执，那个敞开的中心就是在这一原始争执中被争得的；而存在者或者站到这个敞开中心中去，或者离开这个中心，把自身置回到自身中去。

这种敞开领域发生于存在者中间。它展示了一个我们已经提到的本质特征。世界和大地属于敞开领域，但是世界并非直接就是与澄明相应的敞开领域，大地也不是与遮蔽相应的锁闭。毋宁说，世界是所有决断与之相顺应的基本指引的道路的澄明。但任何决断都是以某个没有掌握的、遮蔽的、迷乱的东西为基础的，否则它就决不是决断。大地并非直接就是锁闭，而是作为自行锁闭者而展开。按其自身各自的本质而言，世界与大地总是有争执的，是好争执的。唯有这样的世界和大地才能进入澄明与遮蔽的争执之中。

只要真理作为澄明与遮蔽的原始争执而发生，大地就一味地通过世界而凸现，世界就一味地建基于大地。但真理如何发生呢？我们回答说：真理以几种根本性的方式发生。真理发生的方式之一就是作品的存在。作品建立着世界并制造着大地，作品因之是那种争执的实现过程，在这种争执中，存在者整体之无蔽亦即真理被争得了。

在神庙的矗立中发生着真理。这并不是说，在这里某种东西被正确地表现和描绘出来了，而是说，存在者整体被带人无蔽并保持于无蔽之中。保持原本就意味着守护。在凡·高的油画中发生着真理。这并不是说，在此画中某种现存之物被正确地临摹出来，而是说，在鞋具的器具存在的敞开中，存在者整体，亦即在冲突中的世界和大地，进入无蔽状态之中。

在作品中发挥作用的是真理，而不只是一种真实。刻划农

·39

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——这种个别存在者是什么，而是使得无蔽本身在与存在者整体的关涉中发生出来。鞋具愈单朴、愈根本地在其本质中出现，喷泉愈不假修饰、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。美乃是作为无蔽的真理的一种现身方式。

现在，虽然我们从几个方面对真理之本质有了较清晰的把握，因而对作品中起作用的东西该是比较清楚了。但是，眼下显然可见的作品之作品存在依然还没有告诉我们任何关于作品的最切近、最突出的现实性和作品中的物因素。甚至看来几乎是，在我们追求尽可能纯粹地把握作品自身的自立时，我们完全忽略了一件事情，即作品始终是作品——宁可说是一个被创造的东西。要是有什么东西能把作品之为作品突显出来的话，那么它只能是作品的被创作存在。因为作品是被创作的，而创作需要一种它借以创造的媒介物，那种物因素也就进入了作品之中。这是无可争辩的。不过，悬而未决的问题还是：作品存在如何属于作品？对此问题的澄清要求弄清下面两点：

一、何谓区别于制造和被制造有在的被创作存在和创作？

二、唯从作品本身的内在本质出发，才能确定被创作存在如何属于作品和它在多大程度上决定了作品的作品存在。作品的这种内在本质是什么呢？

在这里，创作始终被认为是关涉于作品的。作品的本质就是真理的发生。我们自始就从它与作为存在者之无蔽的真理的本质的关系出发，来规定创作的本质。被创作存在之属于作品，

·40

只有在一种更其原始的对真理之本质的澄清中才能得到揭示。这就又回到了对真理及其本质的追问上来了。

倘若“在作品中真理起着作用”这一个题不该是一个纯粹的论断的话，那么我们就必须再次予以追问。

于是，我们现在必须更彻底地发问：一种与诸如某个作品之类的东西的牵连（ein Zug），如何处于真理之本质中？为了能成为真理，能够被设置入作品中的真理，或者在一定条件下甚至必须被设置入作品中的真理，到底具有何种本质？但我们曾把“真理之设置入作品”规定为艺术的本质。因此，最终提出的问题就是：

什么是能够作为艺术而发生，甚或必须作为艺术而发生的真理？何以有艺术呢？^①

真理与艺术

艺术是艺术作品和艺术家的本源。本源即存在者之存在现身于其中的本质来源。什么是艺术？我们在现实的作品中寻找艺术之本质。作品之现实性是由在作品中发挥作用的東西，即真理的发生，来规定的。我们把此种真理之生发思为世界与大地之间的争执的实现。在这种争执的被聚合起来的动荡不安（Bewngnis）中有宁静。作品的自持就建基于此。真理之生发在作品中发挥作用。但这样发挥作用的東西却

在作品中。因而在这里就已经先行把现实的作品设定为那种发生的载体。对现存作品的物因素的追问又迫在眉睫了。于是，下面这一点终于清楚了：无论我们多么热诚地追问作品的自立，

1、这里加着重号的“有”的含义比较特别，含“给出”、“呈现”之

意。——译者

.

·41

如果我们不领会艺术作品是一个制成品，就不会找到它的现实性。其实这种见解简直近在咫尺，因为作品一词告诉我们被制成的是什么。作品的作品因素，就在于它的由艺术家所赋予的被创作存在之中。我们直到现在才提到这个最显而易见的普遍的对作品的规定，也许显得有些奇怪吧。

然而，作品的被创作存在只有在创作过程中才能为我们所把握。在这一事实的强迫下，我们不得不深入领会艺术家的活动，以便达到艺术作品的本源。完全根据作品自身来描述作品的作品存在，这种做法业已证明是行不通的。

如果我们现在撇开作品不管，而去追踪创作的本质，那么，我们无非是想坚持我们起初关于农鞋的油画、继之关于希腊神庙所说出的看法。

我们把创作思为生产。但器具的制作也是一种生产。手工业却无疑不创作作品——这是一个奇特的语言游戏，^①哪怕我们有必要把手工艺产品和工厂制品区别开来，手工业也不创作作品。但是创作的生产又如何与制作方式的生产区别开来呢？按照字面，我们是多么轻而易举地区分作品创作和器具制作，而要比按它们各自的基本特征探究生产的两种方式，又是多么举步维艰。依最切近的印象。我们在陶匠和雕塑家的活动中，在木工和画家的活动中，发现了相同的行为。作品创作本身需要手了艺行为。伟大的艺术家最为推崇手工艺才能了。他们首先要求们熟技巧的

细心照料的才能。最重要的是，他们努力追求手工艺中那永葆青春的训练有素。人们已充分看到，对艺术作品

有良好领悟的希腊人用同一个词τεχνη来表示技艺和艺术，并用

①在帮文中，“手工艺”一词由“手”和“作品”合

成，而“手工艺”实际上并不创作“作品”——是为“语言游戏”。——译者

·42

同一个名称。。。来称呼手工技艺家和艺术家。

因此，看来最好是从创作的手工技艺方面来确定创作的本质。但上面提到的希腊人的语言用法以及它们对事情的经验却迫使我们深思。不管我们多么普遍、多么清楚地指出希腊人常用相同的词目τεχνη来称呼技艺和艺术，这种指示依然是肤浅的和有失偏颇的。因为τεχνη并非指技艺也非指艺术，也不是指我们今天所谓的技术，根本上，它从来不是指某种实践活动。

τεχνη这个词更确切地说是知道（Wissen）的一种方式。知道就是已经看到，而这是在“看”的广义上说的，意思就是：对在场者之为这样一个在场者的觉知（vernehmen）。

对希腊思想来说，知道的本质在于。。。亦即存在者之解蔽。它承担和引导任何对存在者的行为。由于知道使在场者之为这样一个在场者出于遮蔽状态，而特地把它带入其外观的无蔽状态中，因此，τεχνη作为希腊人所经验的知道就是存在者之生产。τεχνη从来不是指制作活动。

艺术家之为一个τεχνητης，并非因为他也是一个工匠，而是因为，无论是作品的制造（Herstellen），还是器具的制造，都是在生产（Her-vor-bringen）中发生的，这种生产自始就使得存在者以其外观而出现于在场中。但这一切都发生在自然而然地展开的存在者中间，也即是在涌现中间发生的。把艺术称为τεχνη，这绝不是说对艺术家的活动应从手工技艺方面来了解。

在作品制作中看来好像手工制作的東西却有着不同的特性。艺术家的活动由创作之本质来决定和完成，并且也始终被扣留在创作之本质中。

如果不能以手工艺为引线去思考创作的本质，那么我们应依什么线索去思考创作的本质呢？莫非除了根据那被创作的東西即作品外，还有别的办法吗？尽管作品实际上是在创作中完

·43

成的，它的现实性也因此取决于这一活动，但创作的本质却是由作品的本质决定的。尽管作品的被创作存在与创作有关，但被创作存在和创作都得根据作品的作品存在来规定。至此，我们为什么起初只是详尽地分析作品，直到最后才来看这个被创作存在，也就毫不奇怪了。如果被创作存在在本质上属于作品，一如从作品一词中即可听出被创作存在，那么，我们就必须进一步更为本质性地去领会，究竟什么东西可以被规定为作品的作品存在。

根据我们已获得的对作品的本质界定，在作品中真理之生发起着作用。由于这种考虑，我们就可以把创作规定为：让某物作为一个被生产的東西而出现。作品之成为作品，是真理之生成和发生的一种方式。一切全然在于真理的本质中。但什么是真理？什么是必定在这样一种被创作的東西中发生的真理呢？真理何以出于其本质的基础而牵连于一作品？我们能从上面所揭示的真理之本质来理解这一点吗？

真理是非真理，因为在遮蔽意义k的尚未被解蔽的東西的渊源范围就属于真理。在作为真理的非一遮蔽中，同时活动着另一个双重禁阻

(Verwehren)的“非”。①真理之为真理，现身于澄明与双重遮蔽的对立中。真理是原始争执，在其中，敞开领域一向以某种方式被争得了，于是显示自身和退隐自身的一切存在者进入敞开领域之中或离开敞开领域而固守自身。无论何时何地发生这种争执，争执者；即澄明与遮蔽，由此而分道扬镳。因此就争得了争执领地的敞开领域。这种敞开领域的敞开性也

①这个“非”，即“无”（非—遮蔽）中的非（Un-），应作动

词解。——译者

·44

即真理；当且仅当真理把自身设立在它的敞开领域中，真理才是它所是，亦即是这种敞开性。因此在这种敞开领域中始终必定有存在者存在，好让敞开性获得栖身之所和固定性。由于敞开性占据着敞开领域，因此敞开性开放并维持着敞开领域。在这里，设置和占据都是从δεσις的希腊意义出发来思考的，后者意谓：在遮蔽领域中的一种建立（Aufstellen）。

由于指出敞开性自行设立于敞开领域之中，思就触及了一个我们在此还不能予以说明的区域、所要指出的只是，如果存在者之遮蔽状态的本质以某种方式属于存在本身（参看《存在与时间》第44节），那么，存在从其本质而来让敞开性亦即此之澄明（Lichtung des Da）的领地得以出现，并引导这个领地成为任何存在者以各自方式展开于其中的领地。

真理之发生无非是真理在通过真理本身而公开自身的争执和领地中设立自身。由于真理是澄明与遮蔽的对抗，因此真理包涵着此处所谓的设立（Einrichtung）。但是，真理并非事先在某个不可预料之处自在地现存在着，然后再在某个地方把自身安置在存在者中的东西。这是绝无可能的，因为是存在者的敞开性才提供出某个地方和一个充满在场者的场所的可能性。敞开性的澄明和在敞开中的设立是共属一体的。它们是真理之发生的同一个本质。真理之发生以其形形色色的方式是历史性的。

真理把自身设立于由它开启出来的存在者之中，一种根本的设立方式就是真理把自身置入作品中。真理现身运作的另一种方式是建立国家的活动。真理获得闪耀的另一种方式是邻近于那种并非某个存在者而是最具存在者特性的东西。真理设立自身的再一种方式是本质性的牺牲。真理生成的另一种方式是思想者的追问，这种作为存在之思的追问命名着大

可追问的存在。相反，科学决不是真理的原始发生；科学无非是一个已经敞

·45

开的真理领域的扩建（Ausbau），而且是通过把握和论证在此领域内显现为可能和必然的正确之物来扩建。[1]当且仅当科学超出正确性之外而达到一种真理，也即达到对存在者之为存在者的彻底揭示，它便成为哲学了。

由于真理的本质在于把自身设立于存在者之中从而成其为真理，所以在真理的本质中包含着那种与作品的牵连（Zug zum Werk），后者乃是真理本身得以在存在者中间存在的一种突出的可能性。

真理进入作品的设立是这样一个存在者的生产，这个存在者先前还不曾在，此后也不再重复。生产过程把这种存在者如此这般地置入敞开领域之中，从而被生产的东西照亮了它出现于其中的敞开领域的敞开性。当生产过程特地带来存在者之敞开性亦即真理之际，被生产者就是作品。这种生产就是创作。作为这种带来，创作毋宁说是在与无蔽之关联范围内的一种接收和获取。[2]那么；被创作存在何在？我们可以用两个本质性的规定来加以说明。

真理把自身设立在作品中。真理唯独作为在世界与大地的对抗中的澄明与遮蔽之间的争执而现身。真理作为这种世界与大地的争执被置入作品中。这种争执不会在一个特地被生产出来的存在者中被解除，也不会单纯地得到安顿，而是由于这个存在者而被开启出来。因此，这个存在者自身必须具备争执的本质特

①海德格尔在此罗列了真理发生的几种原始方式：艺术、建国、牺牲（宗教）和思想等；科学则不是真理的原始的发生方式，而是一种“扩建”，是对已经敞开的领域的“扩建”。——译者

②此处译为“生产”的德语含义较广不是技术制造；其字面

含义为“带出来”。故海德格尔说作为“生产’的创非是一种“带来。——

译者

·46·

性。在争执中，世界与大地的统一性被争得了。由于一个世界开启出来，世界就对一个历史性的人类作出胜利与失败、祝福与惩罚、主人与奴隶的决断。涌现着的世界使得尚未决断的东西和无度的东西显露出来，从而开启出尺度和决断的隐蔽的必然性。

另一方面，当一个世界开启出来，大地也耸然突现。大地显示自身为万物的载体，入于其法则中被庇护和持久地自行锁闭着的存在者。世界要求它的决断和尺度，并让存在者进入它的道路的敞开领域之中。大地力求承载着——凸现着保持自行锁闭，并力求把万物交付给它的法则。争执并非作为一纯然裂缝之撕裂的裂隙，而是争执者相互归属的亲密性。这种裂隙把对抗者一道撕扯到它们的出自统一基础的统一体的渊源之中。裂隙乃是基本图样，是描绘存在者之澄明的涌现的基本特征的剖面。这种裂隙并不是让对抗者相互破裂开来；它把尺度和界限的对抗带入共同的轮廓之中。^①

只有当争执在一个有待生产的存在者中被开启出来，亦即这种存在者本身被带入裂隙之中，作为争执的真理才得以设立于这种存在者中。裂隙乃是剖面和基本图样、裂口和轮廓的统一牵连。真理在存在者中设立自身，而且这样一来，存在者本身就占据了真理的敞开领域。但是，唯当那被生产者即裂隙把自身交付给在敞开领域中凸现的自行锁闭者时，这种占据才能发生。这裂隙必须把自身置回到石头吸引的沉重，木头缄默的坚固，色彩幽暗的浓烈之中。大地把裂隙收回到自身之中，裂隙于是进入敞开领域而被制造，从而被置入亦即设置入那

①Riß一词有“裂隙、裂口、平面图、图样”等意思，我们译之为“裂隙”。

·47·

作为自行锁闭者和保护者进入敞开领域而凸现的东西中。

争执被带入裂隙，因而被置回到大地之中并且被固定起来，这种争执乃是形态。作品的被创作存在意味着：真理之被固定于形态中。形态乃是构造，裂隙作为这个构造而自行嵌合。被限合的裂隙乃是真理之闪耀的嵌合（Fuge）。这里所谓的形态，始终必须根据那种摆置（Stellen）和座架来理解；作品作为这种摆置和座架而现身，因为作品建立自身和制造自身。①在作品创作中，作为裂隙的争执必定被置回到大地中，而大地本身必定作为自行锁闭者被生产和使用。但这种使用并不是把大地当作一种材料加以消耗或肆意滥用，而是把大地解放出来，使之成为大地本身。这种对大地的使用是对大地的劳作，虽然看起来这种劳作如同工匠利用材料，因而给人这样一种假象，似乎作品创作也是手工技艺活动。其实决非如此。作品创作始终是在真理固定于形态中的同时对大地的一种使用。与之相反，器具的制作却决非直接是对真理之发生的获取。当质料被做成器具形状以备使用时，器具的生产就完成了。器具的完成意味着器具已经超出了它本身，并将在有用性中消耗殆尽。

作品的被创作存在却并非如此。这一点从我们下面就要谈到的第二个特点来看，就一目了然了。

器具的完成状态与作品的被创作存在有一点是相同的，那就是它们都含有某种生产出来的东西。但与其他一切生产不同，由于艺术作品是被创作的；所以被创作存在也就成了被创作

①“座架”是后期海德格尔思想的一个基本词语，在日常德语中有

Gestell（框架）一词。海氏后来把技术的本质思为‘座架’，意指技术通过各种“摆置”（stellen）活动。如表象（vorstellen）、制造（herstellen）、订造（bestellen）等，对人类产生志一种神秘的支配、控制力量。——译者

品的一部分。但是，难道其他的生产品和其他的形成品就不是这样吗？任何生产品，只要它是被制成的，就肯定会被赋予某些被生产存在。确实如此。不过，在艺术作品中，被创作存在也被寓于创作品中，这样的被创作存在也就以独特的方式从创作品中，从如此这般的生产品中突现出来、如若果真如此，那我们就必然能发现和体验到作品中的被创作存在。

从作品中浮现出来的被创作存在并不能表明这作品一定出自名家大师之手。创作品是否能被当作大师的杰作，其创作者是否因此而为众目所望，这并不是问题的关键。关键并非要查清姓名不详的作者。关键在于，这一单纯的“存在事实”是由作品将它带进敞开领域之中的。也就是说，在这里，存在者之无蔽发生了，而这种发生还是第一次。换言之，这样的作品存在了，的的确确地存在了。作品作为这种作品所造成的冲击，以及这种不显眼的冲力的连续性，便构成了作品的自持的稳固性。正是在艺术家和这作品问世的过程、条件都尚无人知晓的时候，这一冲力，被创作存在的这个“此一”（Da?）^①就已在作品中最纯粹地出现了。

诚然，“此一”被制造也属于任何备用的、处于使用中的器具。但这“此一”在器具那里并未出现，它消失于有用性中了。一件器具越是凑手，它的“此一”就越难辨出。结果，在它的器具存在中，器具就越发把自己关闭死了。比如，一把榔头就是如此。一般说来，在每个现存手边的东西上我们都可以发现这一点。但是，即便注意到这一点，人们也很快就忘掉，因为这太寻常了。不过，还有什么比存在者存在这回事情更为寻常的呢？在艺术作品中情

^①在德语中是从句引导词，相当于英语中的从句引导词that。独立用为

“Da?”，实难以译成中文。我们权译之为‘此一’。——译*

形就不同了，它作为这件作品而存在，这乃是非同寻常的事情。它的被创作存在这一发生事件（Ereignis）并非简单地在作品中得到反映，确切地说，作品把这一事件——即作品作为这件作品而存在——在自身面前投射出来，并且已经不断地在自身周围投射了这一事件。作品自己敞开得越彻底，那唯一性，即作品存在着，的确确实存在着这一事实的唯一性，也就愈加明朗。进入敞开领域的冲力愈根本，作品也就愈令人感到意外，也愈孤独。这种“此一存在”（da? es sei）的浮现就孕育于作品的生产之中。

对作品的被创作存在的追问应把我们带到作品的作品因素以及作品的现实性的近处。被创作存在显示自身为；通过裂隙进入形态的争执的被固定存在。在这里，被创作存在本身以特有的方式被寓于作品中，而作为那个“此一”的无声的冲力进入敞开领域中。但作品的现实性并非仅仅限于被创作存在。不过，正是对作品的被创作存在的本质的考察，使得我们现在有可能迈出一步，去达到我们前面所道出的一切的目标。

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，这种作品存在的这个“此一”，也就愈单朴地进入敞开之中，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地进入存在者的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。服从于这种移挪过程意味着；改变我们与世界和大地的关系，然后抑制我们的一般流行的行为和评价，认识和观看，以便逗留于作品中发生的真理那里。唯这种逗留的抑制状态才让被创作的东西成为所是之作品。这种“让作品成为作品”，我们称之为作品之保存（Bewahruog）。唯有这种保存，作品在其被

如果作品没有被创作便无法存在，因而本质上需要创作者。同样地，如果没有保存者，被创作的东西也将不能存在。

然而，如果作品没有寻找保存者，没有直接寻找保存者从而使保存者应合在作品中发生着的真理，那么这并不意味着，没有保存者作品也能成为作品。只要作品是一件作品，它就总是与保存者相关涉，即使在（也正是在）它只是等待保存者，恳求和希冀它们进入其真理之中的时候。甚至作品可能碰到的被遗忘状态也不是一无所有，它仍然是一种保存。它乞灵于作品。作品的保存意味着：置身于在作品中发生的存在者之敞开性中。可是，保存的这种“置身于其中”乃是一种知道。知道

（Wissen）却并不在于对某物的单纯认识和表象。谁真正地知道存在者，他也就知道他在存在者中间意愿什么。

这里所谓的意愿（Wollen）既非运用一种知道，也不事先决定一种知道，它是根据《存在与时间》所思的基本经验被理解的。保持着意愿的知道和保持着知道的意愿，乃是生存着的人类绽出地进入存在之无蔽状态。在《存在与时间》中思考的决心（Entschlossenheit）并非主体的深思的行动，而是此在摆脱存在者的困囿向着存在之敞开性的开启。然而在生存中，人并非出于一内在而到达一外在，不如说，生存之本质乃是悬欠着（ausstehend）置身于存在者之澄明的本质性分离中。在先已说明的创作中也好，在现在所谓的意愿中也好，我们都没有设想一个以自身为目的来争取的主体的活动和行为。

意愿乃是生存着的自我超越的冷静的决心，这种自我超越委身于那种被设置入作品中的存在者之敞开性。这样，那种“置身于其中”也被带人法则中。作品的保存作为知道，乃是冷静地置身于作品中发生着的真理的阴森惊人的东西中。

·51

这种知道作为意愿在作品之真理中找到了自己的家园，并且只有这样，它才是一种知道；它没有剥夺作品的自立性，并没有把作品强行拉入纯然体验的领域，并不把作品贬低为一个体验的激发者的角色。作品之保

存并不是把人孤立于其私人体验，而是把人推人与作品中发生着的真理的归属关系中，从而把相互共同存在确立为出自与无蔽状态之关联的此之在（Da-sein）的历史性悬欠（Ausstehen）。再者，在保存意义上的知道与那种鉴赏家对作品的形式、品质和魅力的鉴赏力相去甚远。作为已经看到（Gesehen – haben），知道乃是一种决心，是置身于那种已经被作品嵌入裂隙的争执中去。

作品本身，也只有作品本身，才能赋予和先行确定作品的适宜的保存方式。保存发生在不同等级的知道中，这种知道具有各不相同的作用范围、稳固性和清晰度。如若作品仅仅被提供给艺术享受，这也还没有证明作品之为作品处于保存中。

一旦那种进入阴森惊人的东西中的冲力在流行和鉴赏中被截获了。艺术行业就开始围着作品团团转了。就连作品的小心谨慎的流传，力求重新获得作品的科学探讨，都不再达到作品自身的存在，而仅只是一种对它的回忆而已。但这种回忆也能给作品提供一席之地，从中构成作品的历史。相反，作品最本己的现实性，只有当作品在通过它自身而发生的真理中得到保存之际才起作用。

作品的现实性的基本特征是由作品存在的本质来规定的。现在我们可以重新捡起我们的主导问题：那个保证作品的直接现实性的作品之物因素的情形究竟如何呢？情形是，我们现在不再追问作品的物因素的问题了，因为只要我们作那种追问，我们即刻而且事先就确定无疑地把作品当作一个现存对象了。以此方式，我们从未能从作品出发来追问，而是从我们出发来追问。

·52

而这个作为出发点的我们并没有让作品作为一个作品而存在，而是把作品看成能够在我们心灵中引发此种或彼种状态的对象。

然而，在被当作对象的作品中，那个看来像是流行的物的概念意义上的物因素的东西，从作品方面来了解，实际上就是作品的大地因素（das

Erdhafte) 。大地进入作品而凸现，因为作品作为其中有真理起作用的作品而现身。而且因为真理唯有通过把自身设立在某个存在者之中才得以现身。但是，在本质上自行锁闭的大地那里，敞开领域的敞开性得到了它的最大的抵抗，并因此获得它的永久的立足之所，而形态必然被固定于其中。

那么，我们对物之物因素的追问是多余的吗？绝对不是。作品因素固然不能根据物因素来得到规定，但是对作品之作品因素的认识，却能把我们对物之物因素的追问引入正轨。这并非无关紧要，只要我们回想起那些陈旧的思维方式如何扰乱物之物因素，如何使它成了对存在者整体的武断解释，就会明白这一点的。这种对存在者整体的武断解释不仅无助于对器具和作品的本质的把握，而且也使我们对于真理的原始本质茫然无知。

要规定物之物性。无论是对特性之载体的考察，还是对其统一给予的感觉之多样性的分析，都无济于事。至于考虑那种被自为地表象出来的、从器具因素中得知的质料—形式结构，就更不用说了。为了求得一种对物之物因素的正确而有份量的认识，我们必须看到物对大地的归属感。大地的本质就是它那无所迫促的仪态和自行锁闭，但大地仅仅是在嵌入一个世界之际，在它与世界的对抗中，才将自己揭示出来。大地与世界的争执在作品的形态中固定下来，并通过这一形态才得以敞开出来。我们只有通过作品本身才能体验器具之器具因素。这一点不仅适用于器具，而且也适用于物之物因素。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

·53

品的帮助。这一事实本身间接地证明了，在作品的作品存在中，真理之发生也即存在者之开启在起作用。

但是，如果作品无可争辩地把物因素置入敞开领域之中，那么就作品方面来说，作品不是已经——而且在它被创作之前并为了这种被创作——被带入一种与大地中的万物的关联，与自然关联之中了吗？这正是我们

最后要回答的一个问题。阿尔布雷希特·丢勒想必是知道这一点的，他说了如下著名的话：“千真万确，艺术存在于自然中，因此谁能把它从中取出，谁就拥有了艺术”。“取出”在这里意味着画出裂隙，用画笔在绘画板上把裂隙描绘出来。但是，我们同时要提出相反的问题：如果裂隙并没有作为裂隙，也就是说，如果裂隙并没有事先作为尺度与无度的争执而被创作的构思带入敞开领域中，那么，裂隙何以能够被描绘出来呢？诚然，在自然中隐藏着裂隙、尺度、界限以及与此相联系的可能生产，亦即艺术。但同样确凿无疑的是，这种隐藏于自然中的艺术唯有通过作品才能显露出来，因为它原始地隐藏在作品之中。

对作品的现实性的这一番刻意寻求乃是要提供一个基地，使得我们能在现实作品中发现艺术和艺术之本质。关于艺术之本质的追问，认识艺术的道路，应当重新被置于某个基础之上。如同任何真正的回答，对这个问题的回答只是一系列连同步骤的最后一步的最终结果。任何回答只要是植根于追问的回答，就始终能够保持回答的力量。

从作品的作品存在来看，作品的现实性不仅更加明晰，而且

根本上也更加丰富了。保存者与创作者一样。同样本质性地属

①动词‘取出’与‘裂隙’有字面的和意义的联系，含“勾画裂隙”

之意。——译者

·54

于作品的被创作存在。但作品使创作者的本质成为可能，作品由于其本质也需要保存者。如果说艺术是作品的本源，那就意味着：艺术使作品、创作者和保存者根本上息息相关，源出于作品的本质。但艺术本身是什么呢？我们正当地称之为本源的的艺术是什么呢？

真理之生发在作品中起作用，而且是以作品的方式起作用。因此，艺术的本质先行就被规定为真理之自行设置人作品。但我们自知，这一规定具有一种蓄意的模棱两可。它一方面说：艺术是自身建立的真理固定于

形态中，这种固定是在作为存在者之无蔽状态的生产的创作中发生的。而另一方面，设置人作品也意味着：作品存在进入运动和进入发生中。这也就是保存。于是，艺术就是：对作品中的真理的创作性保存。因此，艺术就是真理的生成和发生。那么，难道真理源出于无？的确如此，如果无意指对存在者的纯粹的不，而存在者则被看作是那个惯常的现存事物，后者进而通过作品的立身实存而显露为仅仅被设想为真的存在者。并被作品的立身实存所撼动。从现存事物和惯常事物那里是从来看不到真理的。毋宁说，只有通过对在无蔽状态中到达的敞开性的筹划，敞开领域之开启和存在者之澄明才发生出来。

作为存在者之澄明和遮蔽，真理乃通过诗意创造而发生。①凡艺术都是让存在者本身之真理到达而发生，一切艺术本质上都是诗。艺术作品和艺术家都以艺术为基础，艺术之本质乃真理之自行设置入作品。由于艺术的诗意创造本质，艺术就在存在者中间打开了一方敞开之地，在此敞开之地的敞开性中，一

①“特意创造”，或可译为“作诗”。——译者

·55

切存在遂有迥然不同之仪态。凭借那种被置入作品中的、对自行向我们投射的存在者之无蔽状态的筹划，一切惯常之物和过往之物通过作品而成为非存在者。这种非存在者已经丧失了那种赋予并保持作为尺度的存在的能力。在此令人奇怪的是，作品根本上不是通过因果关系对以往存在者发生影响。作品的作用并不在于某种制造因果的活动，它在于存在者之无蔽状态（亦即存在）的一种源于作品而发生的转变。

然而，诗并非对任意什么东西的异想天开的虚构，并非对非现实领域的单纯表象和幻想的悠荡飘浮。作为澄明着的筹划，诗在无蔽状态那里展开的东西和先行抛入形态之裂隙中的东西，是让无蔽发生的敞开领域，并且是这样，即现在。敞开领域才在存在者中间使存在者发光和鸣响。在对作品之本质和作品与存在者之真理的生发的关系的本质性洞察中，

出现了这样一个疑问：根据幻想和想象力来思考诗之本质——同时也即筹划之本质——是否已经绰绰有余了。

诗的本质，现在已得到了宽泛的、但并非因此而模糊的了解，在此它无疑是大可追问的东西。我们眼下应该对之作一思考了。

如果说一切艺术本质上皆是诗，那么建筑艺术、绘画艺术、音乐艺术都势必归结为诗歌了。①这纯粹是独断嘛！当然，只要我们认为，上面所说的各类艺术都是语言艺术的变种——如果我们可以用语言艺术这个容易误解的名称来规定诗歌的话——那就是独断。其实，诗歌仅只是真理之澄明着的筹划的一种方式，即广义上的诗意创造的一种方式。虽然语言作品，即狭

①海德格尔在这里区分了诗与诗歌，前者联系于动词“作诗”，后者则是体裁分类意义上的与散文相对的文学样式、——译者

·56

义的诗，在整个艺术领域中是占有突出地位的。

为了认识这一点，只需要有一个正确的语言概念即可。流行的观点把语言当作一种传达。语言用于会谈和约会，一般讲来就是用于互相理解。但语言不只是、而且并非首先是对要传达的东西的声音表达和文字表达。语言并非只是把或明或暗如此这般的意思转运到词语和句子中去，不如说，唯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。

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（Nennen）指派（erheben）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。筹划是一种投射的触发，作为这种投射，无蔽把自身打发到存在者本身之中。而筹划着的宣告即刻成为对一切阴沉的纷乱的拒绝，在这种纷乱中存在者蔽而不显，逃之夭夭了。

筹划着的道说就是诗：世界和大地的道说，世界和大地之争执的领地的道说，因而也是诸神的所有远远近近的场所的道说。①诗乃是存在者之无蔽的道说。始终逗留着的真正语言是那种道说（das Sagen）之生发，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。筹划着的道说在对可道说的东西的准备中同时把不可道说的东西带给世

①后期海德格尔以“道说”一词指称他所思的非形而上学意义上的语言。所谓“道说”乃是“存在’——亦作‘大道’——的运作和发生。作为“道说”的语言乃是“寂静之音”，无声之‘大音’。海氏也以动词标示合乎的本真的人言（即“诗”与“思”）。我们也译为“道说”。参看海德格尔；《在通向语言的途中》，中文版（孙周兴译），台湾时报1993年。——译者

.57

界。在这样一种道说中，一个历史性民族的本质的概念，亦即它对世界历史的归属性的概念，先行被赋形了。

在这里，诗是在一种广义上，同时也在与语言和词语的紧密的本质统一性中被理解的，从而。必定有这样一个悬而未决的问题：艺术，而且是包括从建筑到诗歌的所有样式的艺术。是否就囊括了诗之本质？

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，在根本意义上才是最原始的诗。语言是诗，不是因为语言是原始诗歌；不如说，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，所以，它们始终是真理把自身建立于作品中的本己道路和方式。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。

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。因为只有当我

们本身摆脱了我们的惯常性而进入作品所开启出来的东西之中；从而使我们的本质置身于存在者的真理中时，一个作品才是一个现实的作品。

艺术的本质是诗。而诗的本质是真理之创建（Stiftung）。在这里，我们所理解的“创建”有三重意义：即作为赠予的创建，作为建基的创建和开端的创建。①但是，创建唯有在保存中才是

①在此作为“创建”的三重意义的“赠予”、“建基”和“开端”都是动词性的。——译者

·58

现实的。因此。保存的样式吻合于创建的诸样式。对于艺术的这种本质构造，我们眼下只能用寥寥数语的勾勒来加以揭示，甚至这种勾勒也只是前面我们对作品之本质的规定所提供的初步线索。

真理之设置入作品冲开了阴森可怕的东西，同时冲倒了寻常的和我们认为是寻常的东西。在作品中开启自级 理决不可能从过往之物那里得到证明并推导出来。过往之物在其特有的现实性中被作品所驳倒。因此艺术所创建的东西，决不能由现存之物和可供使用之物来抵销和 弥补。创建是一种充溢，一种赠予。

真理的诗意创作的筹划把自身作为形态而置入作品中，这种筹划也决不是通过进入虚空和不确定的东西中来实现的。毋宁说，在作品中，真理被投向即将到来的保存者，亦即被投向一个历史性的人类。但这个被投射的东西，从来不是一个任意港越的要求。真正诗意创作的筹划是对历史性的此在已经被抛入其中的那个东西的开启。那个东西就是大地。对于一个历史性的民族来说就是他的大地，是自行锁闭着的基础；这个历史性的民族随着一切已然存在的东西——尽管还遮蔽着自身——而立身于这一基础上。但它也是他的世界，这个世界由于此在与存在之无蔽状态的关联而起着支配作用。因此，在筹划中人与之俱来的那一切，必须

从其领闭的基础中引出并且特别地被置入这个基础之中。这样，基础才被建立为具有承受力的基础。

由于是这样一种引出（Holen），所有创作（Schaffen）便是一种汲取（犹如从井泉中汲水）。毫无疑问，现代主观主义直接曲解了创造，把创造看作是骄横跋扈的主体的天才活动。真理的创建不光是在自由赠予意义上的创建，同时也是在铺设基础的建基意义上的创建。它决不从流行和惯常的

.59

东西那里获得其赠品，从这个方面来说，诗意创作的筹划乃来源于无（Nichts）。但从另一方面看，这种筹划也决非来源于无，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。

赠予和建基本身就拥有我们所谓的开端的直接特性。但开端的这一直接特性，出于直接性的跳跃的奇特性，不是排除而是包括了这样一点，即开端久已悄然地准备着自身。真正的开端作为跳跃始终是一种领先，^①在此领先中，凡一切后来的东西都已经被越过了，哪怕是作为一种被掩蔽的东西。开端已经隐蔽地包含了终结。可是，真正的开端决不具有原始之物的草创特性。原始之物总是无将来的，因为它没有赠予着和建基着的跳跃和领先。它不能继续从自身中释放出什么，因为它只包含了把它固缚于其中的那个东西，此外无它。

相反，开端总是包含着阴森可怕之物亦即与亲切之物的争执的未曾展开的全部丰富性。作为诗的艺术是第三种意义上的创建，即真理之争执的引发意义上的创建；作为诗的艺术乃是作为开端的创建。每当存在者整体作为存在者本身要求进入敞开性的建基时，艺术就作为创建而进入其历史性本质之中。在西方，这种作为创建的艺术最早发生在古希腊。那时，后来被叫做存在的东西被决定性地设置入作品中了。进而，如此这般被开启出来的存在者整体被变换成了上帝的造物意义上的存在者。这是在中世纪发生的事情。这种存在者在近代之初和近代进程中又被转换了。存在者变成了可以通过计算来控制 and 识破的对象。上述种种转换都

展现出一个新的和本质性的世界。每一次转换都必然通过真理之固定于形态中，固定于存在者本身中而建立了存在者的敞开性。每一次转换都发生了存在者之无蔽状

① 注意“跳跃”与“领先”之间的字面联系。——译者

·60

态。无蔽状态自行设置入作品中，而艺术完成这种设置。每当艺术发生，亦即有一个开端存在之际，就有一种冲力进入历史中，历史才开始或者重又开始。在这里，历史并非指无论何种和无论多么重大的事件的时间L的顺序。历史乃是一个民族进入其被赋予的使命中而同时进入其捐献之中。历史就是这样进入过程。

艺术是真理之自行设置入作品。在这个命题中隐含着一种根本性的模棱两可，据此看来，真理同时既是设置行为的主体又是设置行为的客体。但主体和客体在这里是不恰当的名称，它们阻碍着我们去思考这种模棱两可的本质。这种思考的任务超出了本文的范围。艺术是历史性的，历史性的艺术是对作品中的真理的创作性保存。艺术发生为诗。诗乃赠予、建基、开端三重意义上的创建。作为创建的艺术本质上是历史性的。这不光是说：艺术拥有外在意义上的历史，它在时代的变迁中与其他许多事物一起出现，同时变化、消失，给历史学提供变化多端的景象。真正说来，艺术为历史建基；艺术乃是根本性意义上的历史。

艺术让真理脱颖而出。作为创建着的保存，艺术是使存在者之真理在作品中一跃而出的源泉。使某物凭一跃而源出，在出自本质渊源的创建着的跳跃中把某物带入存在之中，这就是本源一词的意思。[1]

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，

[1]、海德格尔在此暗示了德语中“本源”与“派出”和

亦即真理历史性地生成的突出方式。

我们追问艺术的本质。为什么要做这样的追问呢？我们做这样的追问，目的是为了能够更本真地追问：艺术在我们的历史性此在中是不是一个本源，是否并且在何种条件下，艺术能够而且必须是一个本源。

这样一种沉思不能勉强艺术及其生成。但是，这种沉思性的知道（das besinnliche Wissen）却是先行的，因而也是必不可少的对艺术之生成的准备。唯有这种知道为艺术准备了空间，为创造者提供了道路，为保存者准备了地盘。

在这种只能缓慢地增长的知道中将做出决断：艺术是否能成为一个本源因而必然是一种领先，或者艺术是否始终是一个附庸从而只能作为一种流行的文化现象而伴生。

我们在我们的此在中历史性地存在于本源的近旁吗？我们是否知道亦即留意到本源之本质呢？或者，在我们对待艺术的态度中，我们依然只还是因袭陈规，照搬过去形成的知识而已？

对于这种或此或彼的抉择及其决断，这里有一块可靠的指示牌。诗人荷尔德林道出了这块指示牌，这位诗人的作品依然摆在德国人面前，构成一种考验。荷尔德林诗云：

依于本源而居者

终难离弃原位。

—（漫游），载（荷尔德林全集）第4卷

（海林格拉特编），第167页

本文的思考关涉到艺术之谜，这个谜就是艺术本身。这里绝没有想要解开这个谜。我们的任务在于认识这个谜。

几乎是从人们开始专门考察艺术和艺术家的那个时代起，此种考察就被称为美学的考察。美学把艺术作品当作一个对象，而且把它当作αισθησιζ的对象，即广义上的感性知觉的对象。现在人们把这种知觉称为体验。人体验艺术的方式，被认为是能说明艺术之本质的。无论对艺术享受还是对艺术创作来说，体验都是决定性的源泉。一切都是体验。但也许体验却是艺术死于其中的因素。这种死发生得如此缓慢，以至于它需要经历数个世纪之久。

诚然，人们谈论着不朽的艺术作品和作为一种永恒价值的艺术。但此类谈论用的是那种语言，这种语言并不认真对待一切本质性的东西，因为它担心“认真对待”最终意味着：思（denken）。在今天，又有何种畏惧更大于这种对思的畏惧呢？此类关于不朽的作品和艺术的永恒价值的谈论具有某种内容和实质吗？或者，此类谈论只不过是伟大的艺术及其本质已经远离了人类的时代里出现的一些肤浅的陈词滥调？

黑格尔的《美学》是西方历史上关于艺术之本质的最全面的沉思，因为那是根据形而上学而做的沉思。在《美学》中有这样几个命题：

对我们来说。艺术不再是真理由以使自己获得其实存的最高样式了。①

①黑格尔：《全集》，第10卷，第1册，第134页。参看黑格尔：《美学》，中文版（朱光潜译），商务印书馆1982年，第1卷，第131页。

——译者

我们诚然可以希望艺术还将会蒸蒸日上，并使自身完善起来，但是艺术形式已不再是精神的最高需要了。①

从这一切方面看，就艺术的最高的职能来说，它对于我们现代人已经是过去的事了。②

尽管我们可以确认，自从黑格尔于1828年—1829年冬季在柏林大学作最后一次美学讲座以来，我们已经看到了许多新的艺术作品和新的艺术思潮。但是，我们不能借此来回避黑格尔在上述命题中所下的判词。黑格尔决不想否认可能还会出现新的艺术作品和艺术思潮。然而，问题是：艺术对我们的历史性此在来说仍然是决定性的真理的一种基本和必然的发生方式吗？或者，艺术压根儿不再是这种方式了？但如果艺术不再是这种方式了，那么问题是：何以会这样呢？黑格尔的判词尚未获得裁决。因为在黑格尔的判词背后，潜伏着自古希腊以降的西方思想，这种思想相应于一种已经发生了的存在者之真理。如果要对黑格尔的判词作出裁决，那么这种裁决乃是出于这种存在者之真理并对这种真理作出裁决。在此之前，黑格尔的判词就依然有效。但因此就有必要提出下面的问题：此判词所说的真理是否最终的真理？如果它是最终的真理又会怎样？

这种问题时而相当清晰，时而只是隐隐约约地与我们相关涉。只有当我们事先对艺术的本质有了深思熟虑，我们才能探问

① 黑格尔：《全集》，第10卷，第1册，第15页。参看黑格尔：《美学》，中文版（朱光潜译），商务印书馆1982年，第1卷，第132页。
——译者

② 黑格尔：《全集》，第10卷，第1册，第16页。参看黑格尔：《美学》，中文版（朱光潜译），商务印书馆1982年，第1卷，第15页。
——译者

·64

这种问题。我们力图通过提出艺术作品的本源问题而迈出几步，关键在于洞察作品的作品特性。在这里，“本源”一词的意思是从真理的本质方面来思考的。

我们所说的真理与人们在这个名称下所了解的东西大相径庭。人们把“真理”当作一种特性委诸于认识和科学，从而把它与美和善区别开来，美和善则被视为表示非理论活动的价值的名称。

真理是存在者之为存在者的无蔽状态。真理是存在之真理。美与真理并非比肩而立的。当真理自行设置入作品，它便显现出来。这种显现

(Erscheinen)——作为在作品中的真理的这一存在和作为作品——就是美。因此，美属于真理的自行发生 (Sichereignen)。美不仅仅与趣味相关，不只是趣味的对象。美依据于形式，而这无非是因为，形式

(forma) 一度从作为存在者之存在状态的存在那里获得了照亮。那时，存在发生为外观。相适合于形式。①σύνολον，即形式和质料的统一整体，亦即活动，以实现之方式存在。这种在场的方式后来成了现实之物的现实性；现实性成了事实性；事实性成了对象性；对象性成了体验。对于由西方决定的世界来说，存在者成了现实之物，而在存在者作为现实之物存在的方式中，隐蔽着美和真理的一种奇特的合流。西方艺术的本质的历史相应于真理之本质的转换。假定形而上学的艺术概念获得了艺术的本质，那么，我们就决不能根据被看作自为的美来理解艺术，同样也不能从体验出发来理解艺术。

① “相”在国内通译为“理念”，译之为“相”似更合海德格尔的理解。——译者

·65

附录

在第48页和第55页上，细心的读者会感到一个根本性的困难，它起于一个印象，仿佛“真理之固定” (Feststellen der Wahrheit) 与“让真理之到达发生” (Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit) 这两种说法是从不能协调一致的。因为，在“固定”中含有一种封锁到达亦即阻挡到达的意愿；而在“让发生”中却表现出一种顺应，因而也似乎显示出一种具有开放性的非意愿。

如果我们从贯穿本文全篇的意义上，亦即首先从“设置人作品”这个指导性规定所含的意义上，来理解这种“固定”，那么，上面这个困难就涣然冰释了。与“摆置”（stellen）和“设置”（setzen）密切相关的还有“置放”（legen）。这三个词的意思在拉丁语中还是由ponere一个词来表达的。

我们必须在εσι?的意义上思考“摆置”。所以在第45页上，我们说：“在这里，设置和占据都是从εσι?的希腊意义出发来思考的，后者意谓：在遮蔽领域中的一种建立（Aufstellen）”。

希腊语中的“设置”，意思就是作为让出现的摆置，比如让一尊雕像摆置下来；意思就是置放；安放祭品。摆置和置放有“带人遮蔽领域，带人在场者之中，亦即让——呈现”的意义。设置和摆置在此绝不意味着：与现代概念中的挑衅性的自我（也即自我主体）对背起来。雕像的立身（stehen）（也即面对着我们的闪耀的在场）不同于客体意义上的对象的站立。“立身”（参看第19页）乃是闪耀（Scheinen）的恒定。相反，在康德辩证法和德国唯心主义那里，正题、反题、合题指的是在意识之主观性领域内的一种摆臂。相应地，黑格尔——从他的立场出发乃是正当地——

·66

是在对象的直接设置这种意义上阐释希腊词语εσι?的。这种设置对黑格尔来说还是不真实的，因为它还没有经过反题和合题这两个中介（现在可参看“黑格尔与希腊”，载《路标》，1967年）。

然而，如果我们在论述艺术作品的论文中把用εσι?的希腊意义保持在眼界中，即把它视为“在其显现和在场中让呈现出来”，那么，“固定”中的“固”（fest）就决没有“刻板、静止和可靠”的意义。

这个“固”的意思是：“勾勒轮廓”（umrißen）、“允许进入界限中”、“带入轮廓中”（第47页）。希腊语意义上的界限并非封锁，而是作为被生产的东西本身使在场者显现出来。界限有所开放而入于遮蔽领域；凭借在

希腊的光亮中的无蔽领域的轮廓，山峦立身于其凸现和宁静中。具有巩固作用的界限是宁静的东西，也即在动荡状态之全幅中的宁静者，所有这一切适合于希腊文的活动意义上的作品。这种作品的“存在”是实现，后者与现代的“活力”概念相比较，于自身中聚集了无限多的运动。

因此，只要正确地理解了真理之“固定”，它就绝不会与“让发生”相冲突。因为一方面，这个“让”不是什么消极状态，而是在 $\epsilon\sigma\iota$ 意义上的最高的能动（参看拙著《演讲与论文集》，1954年，第49页），是一种“活动”和“意愿”。本文则把它规定为“生存着的人类绽出地进入存在之无蔽状态”（第51页）。另一方面，“让真理发生”中的“发生”是在澄明与遮蔽中的运动，确切地说，乃是在两者之统一中的起作用的运动，也即自行遮蔽——由此又产生一切自行澄亮——的澄明的运动。这种“运动”甚至要求一种生产意义上的固定。这里，我们是在本文第46页所说的意义上理解“带来”的，在那里我们曾说，创作的（创造的）生产

.67

“毋宁说是在与无蔽之关联范围内的一种接收和获取”。

根据前面的阐释，我们在第48页中所用的“座架”（Gestell）一词的含义就得到了规定：它是生产之聚集，是让显露出来而进入作为轮廓的裂隙中的聚集。通过如此这般被理解的“座架”，作为形态的 $\mu\omicron\pi\eta$ 的希腊意义就澄清了。实际上，我们后来把它当作现代技术之本质的明确的主导同语来使用的“座架”，是根据这里所说的“座架”来理解的（而不是根据书架、蒙太奇来理解的）。本文所说的“座架”是根本性的，因为它是存在命运性的。作为现代技术之本质的座架源出于希腊人所经验的“让呈现”，亦即逻各斯；源出于希腊语中的创作和设置。在座架之摆置中，现在也即说，在使万物进入保障的促逼中，道出了 ratio reddenda即说明理性的要求、当然，今天这种在座架中的要求承接了无条件的统治地位，表象由希腊的知觉而聚集为保障和固定了。

在倾听《艺术作品的本源》中的固定和座架等词之际，我们一方面必须放弃设置和座架的现代意义，但另一方面，我们同时要看到，决定着现

代的作为座架的存在乃源出于西方的存在之命运，它并不是哲学家凭空臆想出来的，而是被委请于思想者的思想了——这个事实及其情形，也是我们不可忽视的（参看《演讲与论文集》，第28页和49页）。

在第45页中，我们以简单的措词给出了关于“设立”和“真理在存在者中自行设立”的规定。要说明这种规定也是很困难的。这里，我们又必须避免在现代意义上以技术报告的方式把“设立”理解为“组织”和完成。毋宁说，“设立”令我们想到第46页上所说的“真理与作品之牵连”，即真理本身以作品方式存在着，在存在者中间成为存在着的（第46页）。

·68

如果我们考虑到，作为存在者之无蔽状态的真理如何仅只表示存在者本身的在场，亦即存在（参看第56页），那么，关于真理（即存在）在存在者中的自行设立的谈论就触及了存在论差异的问题（参看拙著《同一与差异》，1957年，第37页以下）。因此之故，我们小心翼翼地说《艺术作品的本源》，第45页）：“由于指出敞开性自行设立于敞开领域之中，思就触及了一个我们在此还不能予以说明的区域”。《艺术作品的本源》全文，有意识地、但未于挑明地活动在对存在之本质的追问的道路上。只有从存在问题出发，对艺术是什么这个问题的沉思才得到了完全的和决定性的规定。我们既不能把艺术看作一个文化成就的领域，也不能把它看作一个精神现象。艺术归属于大道，而“存在的意义”（参看《存在与时间》）唯从大道而来才能得到规定。①艺术是什么的问题，是本文中没有给出答案的诸种问题之一。其中仿佛给出了这样一个答案，而其实乃是对追问的指示（参看本文“后记”的第一句话）。

第55页和第61页上的两个重要线索就是这种指示、在这两个地方谈到一种“模棱两可”、第61页上，在把艺术规定为“真理之自行设置人作品”时，指明了一种“根本的模棱两可”。

①后期海德格尔以一个非形而上学的词语Ereignis来取代形而上学的“存在”范畴。该词有“成其本身”、用有自身之意，可考虑译为“本有”。又鉴于海氏的解说，以及他对中国老子之“道”的思想的汲取（海氏认为他所

思的Ereignis可与希腊的逻各斯和中国的道并举。并解释Ereignis的基本公义为“道说”、“道路”、“法则”等），我们也考虑译之为“大道”。可参看《在通向语言的途中》、《同一与差异》等著作；有关Ereignis之中译的说明，参看《在通向语言的途中》中文版（台湾时报1993年）之“中译本序”。

值得指出 本文之“后记”作于1956年，其时海德格尔的Ereignis之思已趋明确；而在本书其他语境中出现的Ereignis则较为平常，我们只能视不同的上下文而译之为“事件”、“发生事件”或“居有事件”。另外，此同既为“非形而上学的”词语，其义便不可固定。——译者

·69

根据这种规定，真理一会儿是“主体”，一会儿又是“客体”。①这两种描述都是“不恰当的”。如果真理是“主体”，那么“真理之设置入作品”这个规定意味着：“真理之自行设置入作品”（参见第55页，第20页）。这样，艺术就是从大道方面得到思考的。然而，存在乃是对人的劝说或允诺（Zuspruch），没有人便无存在。因此，艺术同时也被规定为真理之设置入作品，此刻的真理便是“客体”，而艺术就是人的创作和保存。

在人类与艺术的关系内出现了真理之设置入作品中的另一个模棱两可，这就是第55页上面所谓的创作和保存的模棱两可。按第55页和第41页上的说法，艺术作品和艺术家“同时”基于艺术的现身本质中。在“真理之设置入作品”这一标题中——其中始终未曾规定但可规定的是，谁或者什么以何种方式“设置”——隐含着存在和人之本质的关联。这种关联甚至在本文中也被不适宜地思考了——这乃是一个咄咄逼人的难题，自《存在与时间》以来我就看清了这个难题，继之在各种著作中对它作了一些表述（参看最近出版的《面向存在问题》和本文第45页：“所要指出的只是，……”）。

然后，在这里起决定作用的问题集中到探讨的根本位置上，我们在那里浮光掠影地提到了语言的本质和诗的本质，而所有这一切又只是在存在与道说（Sein und Sage）的共属关系方面来考虑的。

一个从外部很自然地与本文不期而遇的读者，首先并且一味地，势必不是从有待思的东西的缄默无声的源泉领域出发来设想和解说事情真相、这乃是一个不可避免的困境。而对于作

① 此处“主体”和“客体”两词或可译“主词”和“宾词”。——译者