

海德格的難題

許麗香

I

大哲們總是給藝術出難題。如果藝術不只是道德說教的插圖，不只是再現自然實體，不只是在二度平面上鑿一個深遠的空間，不只是人類情感的表現，不只是形與色在二度平面上的流動韻律，不只是時間與空間的虛擬形式，而是真理，是真理開顯在藝術作品的存有中，是真理發生了，那麼，藝術就不再只是美的問題，不再只是形式與內容的問題，不再只是再現與表現的問題，而是攸關整個存有結構的難題。

海德格果然給藝術出了一個大難題。如果正如海德格所說，藝術自身就是真理的發生，美就是真理的來臨。海德格的言下之意究竟是藝術是真理發生的途徑，或者他認為真理的發生是藝術的本質？究竟藝術與真理是旅人們不同的目的地，抑或藝術不過是旅人們邁向真理的驛站？藝術的創造與欣賞活動是使人認識真理的途徑，抑或是使人成為真理自身呢？藝術活動是一種知的認識活動，抑或是存有自身的真實呢？

對海德格來說，藝術品之所以是藝術品就在於它有一種別於物質性與工具性的特性，這個特性就是它的作品性，當一件藝術品成為一件作品時，它即進入了存有的開顯性中，藝術品的存有呈現在這個開顯性之中，真理在藝術品裡發生了。當藝術品成為一件藝術品時，它即照亮了人有所居住的大地，撐開了一個世界，帶出了大地。成為一件藝術品意即建立一個世界，意即開啓了世界的開放性結構。當藝術品撐開了一個世界時，它也帶出了大地，而在這個當下，它也同時把這個撐開的世界又放回大地。成為一件藝術品意即展開了世界與大地之間的糾纏。

大地是一個自行封閉的系統，是萬物湧現的根源，也是萬物回歸的居所。自然這吐納萬物的大地即是人類存有的居所。作為一個自行封閉的系統，大地拒絕任何企圖穿透它的努力，它粉碎任何企圖加諸在它身上的科學計算，唯有在藝術品撐開一個世界時，大地才進入世界敞開的結構之中，進入世界的光照裡。世界立基在大地之上，

大地則穿過世界而湧現出來，世界總是掙扎著要凌駕大地而開顯，而大地則老是努力地將大地拉回身邊，世界與大地之間的關係是一種爭執，一種糾纏，一種拉扯。藝術品的存有就是立基在這場世界與大地的擾攘不休的糾纏之中。這一場爭執意味著真理的發生。

而真理是什麼呢？海德格認為真理就是存有的開顯性。存有的開顯性從來就不是一種靜止的既成狀態，而是一種發生，一個動態的過程。當藝術品開啓了一個世界，光便開始在這個世界中閃耀著，就是這種光照使人看到了存有。然而這種光的閃耀也同時發生在大地的遮蔽之中，發生在大地拒絕呈現她自己，大地佯裝她自己的時候，因此，真理同時也是它自己的反面，真理同時也是非真理，真理存在光照與遮蔽的爭執之中，所以，真理的發生就是解蔽，就是將存有從隱匿中帶出來，進入開顯性之中。藝術就是真理發生的一個途徑。如果說世界與大地的爭執意謂著真理的發生，而藝術品的創造撩動起這場爭執，那麼就是真理在藝術品裡發生了。

那麼，為什麼藝術能使真理發生呢？藝術品的存在方式有什麼特殊性能使真理在其中開顯呢？這個問題我們必須回到藝術品的創造過程來談。藝術品的作品性就在於它被藝術家所創造的。而創造就是一種帶出（bringing forth）。這一種帶出與手工藝有密切的聯繫。每一位偉大藝術家都必須在對技術純熟的掌握中不斷地更新他自己。古希臘人常用相同的一個字 $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ （techné）來稱呼技術和藝術，然而，這個字從來就不是指某種實踐活動，而是一種知的方式，是一種帶出，將存有從隱匿中帶出來，進入開顯性中。藝術家的創造就是藉由這種帶出的活動，使某種東西湧現出來，使真理發生了。真理從來就不是一種預先存在的東西，降臨在某些存有上等待著被人發現，而是一種發生，與藝術品的創造同步。開顯性的誕生與開顯性的呈現原來就是一體的。在藝術品呈現的同時，真理也誕生了。

真理呈現在世界與大地的糾纏裡，呈現在光照與遮蔽的對立之中。這樣的罅隙並不單純是迫使兩者分裂的一種衝突，同時也是使大地與世界在對立中親密地結合在一起的基本構造。而這樣的一種對立本身就是一種形式，一種形態，世界與大地的對立藉由罅隙的構造被嵌合在這個形態裡，而藝術品的創造就意味著真理被固定在這個形態裡。

除了被創造之外，藝術品還必須被保存。作為藝術品，它總是與保存者相關連。藝術品的保存意謂著它置身在它自己所開啓的開顯性中，而這種置身其中也是一種知的活動。保存就是知，就是置身在作品所開啓的世界與大地對立的罅隙裡。保存的活動把藝術品帶入發生真理的動態之中。也因此，藝術就是在作品的創造中保存真理，藝術就是真理的生成，就是真理的發生。

對海德格來說，真理發生的過程就像譜詩一樣，因此，一切藝術的本質都是詩。語言是一種藍圖式（projecting）的言說，而這種藍圖式的言說本身就是詩。這種言說娓娓道盡世界與大地的糾纏，訴盡存有的開顯性。語言保存著詩最源初的本質，語言就是詩。藝術的本質是詩，而詩就是真理的設置。而真理的設置只實現在保存當中。藝術就是真理將自己設置在藝術品裡。藝術是真理湧現的始源。藝術品的本源就是藝術。藝術的本質就是作為一個源頭，作為一種湧現的起點。

而存有總是寓居在它所由出的不遠處。這或許就是海德格追問藝術作品始源的原因吧！

II

海德格的難題讓我想到現代形式主義裡關於再現與表現的一場辯論。

「別忘了，一幅畫在成為一匹戰馬，一個裸體女人之前，主要還是色彩以某種規律聚合的平面。」這是1890年Maurice Denis在他的新傳統主義宣言如此定義繪畫平面。我們也別忘了四百多年前文藝復興的大師Leon Battista Alberti與Leonardo da Vinci曾經將繪畫定義為一扇窗。從定義上我們可以看出文藝復興大師們與以後印象派為起點的現代形式主義是站在什麼樣的立足點上從事繪畫的探索。

形式主義批評的對象主要是文藝復興以來壟斷西方繪畫四百多年的自然主義，尤其是當時保守僵化的學院派繪畫，主要的爭議點在於再現與表現的問題上。自然主義得意的成就在於發展了一套在畫面上創造幻景空間的技術，畫家深知如何利用光影效應與幾何透視在平面上穿鑿有深度的三度空間，塑造有體積的自然形體，然而，這些老練的畫家卻在繪畫的技術性問題上窮盡心力，忽視藝術中情感表現的因素，使得再現藝術越來越僵化，與真正的審美經驗愈行愈遠。十九世紀末的藝術家終於察覺到這個問題的嚴重性，而開始對再現繪畫展開一場聲色具備的論戰。形式主義即是在這個問題脈絡中冒現。

形式主義則主張繪畫應該重視情感表現的價值，模仿自然外貌只是次要的問題。繪畫中情感表現的根源就是色彩與線條在畫面上活動的形式，線條的韻律和顏色的和諧與我們的內在精神活動有一種神秘的呼應關係，抽象形式的音樂性律動總是能撩起我們內在深刻的情感，激發我們想像的活動力，自然實體的再現只是次要的問題。自然外貌必須經過畫家變形與簡化的過程轉化為繪畫平面上的視覺語言，傳達畫家的情感，激發觀者的想像活動，就像Denis所說的，「一幅畫在成為一匹戰馬，一

個裸體女人之前，主要還是色彩以某種規律聚合的平面」，自然主義的再現技巧——體積與三度空間，在Gauguin的繪畫中消解為平塗的色彩與簡化的形體，在Vincent van Gogh的筆觸中幻化成人類靈魂的肖像，在Cézanne的靜物中表現為永恆的內在形式。因此，對Roger Fry來說，畫家最重要的課題並不是模仿，而是構圖能力，繪畫最重要的核心不是自然實體的再現，而是線條與色彩的配置，它的價值不在於唯肖唯妙的形體，而在於形式的裝飾性。畫家的工作不是認識自然的外貌，而是去發現傳達情感的視覺語言。形式主義的訴求使得繪畫傾向變形，簡化，平面化與圖案化；後印象派的成果就是打破自然主義藝術專制的局面，將繪畫的主旨由外在自然轉向內在自然，從物質的自然轉向精神的自然，繪畫的主角不再是自然實體，而是形式的韻律；審美經驗是純粹觀看的樂趣，是情感與想像的活動；藝術是自足的，不假外求。

形式主義最著名的論述當然是Clive Bell的《藝術》這本著作。Bell將形式主義的概念具體化為「有意謂的形式」，並進一步將有意謂的形式之重要性推向終極實在，藝術在Bell的論述中成了人類最真實的存有。藝術對他來說，還不只是自家門內的家務事，而是攸關人類存有的大事。Bell將有意謂的形式定義為線條與色彩和諧的組合，它是一種引起我們內在情感活動的形式。如同宗教引領我們進入超凡的境界一般，有意謂的形式將我們的情感引向審美的狂喜，使我們進入真實而永恆的存有，藉由審美的昇華，我們超越現實世界，直接面對物自身，而進入終極實在之中。

學院歷史繪畫的敘事內容一向是形式主義者炮擊的焦點，Bell自然不會放過這個議題。他認為藝術是純粹審美的領域，情感活動才是審美領域的主角，敘事內容、觀念聯想、道德說教都只是無關緊要的小角色，不應該喧賓奪主。因此，在審美領域中談到藝術、歷史以及道德之間的關係，藝術都有絕對的優先性。藝術透過自身的形式與情感活動就能企及那人人引領而望的終極實在（也就是至善的境界），不需要依賴道德說教。藝術就是善自身。既然藝術是人類情感活動的表現，那麼，從有意謂的形式中我們就能窺見人類精神的狀態，認識種族精神的歷史，不需要藝術之外的觀念與知識的佐證。Bell提出藝術史坡道的概念，用純粹的審美判斷檢視基督宗教藝術的歷史，證明人類的心靈狀態與宗教精神的起落的確是與藝術史的坡道互相符應的，有意謂的形式在藝術中透露著人類內在精神活動的歷史。因此，我們是從藝術去認識歷史，而不是從歷史去認識藝術，藝術與歷史的優先順序不應該顛倒。即使沒有敘事，沒有觀念，甚至非關道德，也無傷藝術毫髮。

從形式主義與Bell的論述脈絡一路看下來，藝術不也是一種知，一種真理的呈現？藉由藝術形式的創造開啓了一個世界，呈現了人內在自然的輪廓，而這種內在的自然不只是人的個別性的呈現，而是整個種族，整個歷史的精神面貌。如果說，再現

藝術是對物質世界的認知，那麼，形式主義所主張的藝術理念不也是一種知，一種從客體世界轉向主體世界的真理。

III

關於再現與表現，E. H. Gombrich有不同的意見。在《藝術與幻覺》（*Art and Illusion*）一書中，Gombrich從現代心理學的角度重新詮釋了再現與表現的問題，提出了新的看法。Gombrich認為，不管是畫家的創作活動或是觀賞者的欣賞活動，其背後都有個心靈運作的機制影響著藝術家創作意象與觀賞者解讀意象的過程，對於畫家來說，這個機制就是儲蓄視覺語言的圖式庫，就觀賞者而言，則是投射作用。不管是再現也好，表現也好，在藝術中都是幻覺（*illusion*）的呈現，都必須依賴創作者與欣賞者間無言的默契，都是兩者合作無間的結果。

Gombrich認為，傳統藝術史對自然主義的論斷是建立在看與知的基礎上，預設我們可以藉由一雙無偏見的眼睛去認識自然視覺外貌的真實，自然主義的發展即是我們眼睛認識的真實逐漸克服我們心中對事物先入為主的觀念，成功地將自然複製到畫面上的過程。但Gombrich告訴我們，故事的真相並不是如此：在媒材的限制之下，畫家從來沒有真正成功地在畫面上複製過自然。畢竟在三度空間與二度平面的轉換中，並沒有對等的複製可言。畫家一直在進行的事，只不過是將自然表象轉換成視覺符碼編寫在畫面上，而後經由觀賞者的閱讀活動，將視覺符碼轉換為有意義的幻覺，如此才能完成自然再現的過程。畫家所擁有的不是複製自然的技術，而是編寫視覺語彙的能力；畫家的生涯發展與藝術史的進程就是不斷地充實視覺語彙的圖式庫的過程。因此，在媒材的侷限性與心靈運作的法則下，如何再現自然是一個編寫視覺語言的問題，也就是配置形式的問題：是畫家在畫面上安排線條與顏色的秩序，使其符應於我們感官認識到的自然外貌。畫面上的視覺形式與我們的感官認識有一種相互呼應的關係。注意喔！這個句子就像是把Roger Fry與Clive Bell形式主義的論述拿來照樣造句，只是把情感表現換成感官認識而已。

就視覺形式與感官認識以及情感表現的呼應關係看來，形式主義與自然主義的對立並沒有像Fry與Bell原先批評的那麼尖銳。不管是表現情感的視覺形式還是呈現自然外貌的視覺語言都起源自人類心靈運作的機制，只是功能不同而已。在情感的表現上，有所謂的有意謂的形式，而在自然外貌的再現上又何嘗不是如此？表現自然外貌的圖式庫並不會隨隨便便吸納圖式語言。或許我們可以進一步擴充Bell「有意謂形式」的內涵：不只是表現的意謂，也同時是再現的意謂。在不斷創造與試驗的過程中，西方藝術家已儲蓄了豐富的再現自然的辭彙，而後印象派畫家的成就只是代表著形式創

造與實驗的轉向，只是從已經飽和的圖式庫轉向另一個有待充實的圖式庫而已。再現的語言與表現的語言都是幻覺的呈現，一個是關於自然實體的幻覺，另一個則是關於內在精神活動的幻覺，兩者都同時指向人類的心理機制與知覺活動，全然是主體內在的知覺與精神活動，而不是主觀與客觀對立的問題。如此說來，不管是再現或表現，有意謂形式的發掘即是探勘人類心靈密秘的通道，有意謂的形式就是我們內在自然的呈現，就是撐開一個世界，帶出了大地。藝術就是知，就是真理的發生。

看來似乎我們已接近問題的尾聲，往後的字字句句似乎是結論的蕩漾餘波。這問題彷彿即將在藝術是知，藝術的創造與欣賞活動是一種知的活動這樣的斷語下嘎然而止。在告別之前，請再轉動你那截美麗頸子上的腦袋想一想，如果，我們對黑格爾關於藝術與絕對精神的結論依然存疑，那麼，是否我們會在海德格的難題下沈默？

IV

或許我們並不否認在藝術創造與審美活動中確實是有知的成份在，但是，藝術之所以是藝術，不是科學、哲學、歷史學、社會學，就在於藝術不僅僅止於知，藝術經驗不僅僅止於意識、概念與認知的層面。

這時候我想起狂人尼采。我想起酒神的狂醉。

如果說，一切藝術的本質不是詩，而是音樂呢？如果說，藝術醞釀的過程不是詩的言說，而是音樂的微醺呢？如果說，藝術作為源頭不是撐開一個世界，帶出大地，展開世界與大地的拉扯與糾纏，而是消解個別性，進入原初混沌的太一呢？如果說，藝術之所以是藝術並不僅僅只是在於藝術是真理發生的途徑，藉由藝術使人認識存有，而是經由藝術的誕生，人的個別性得以與混沌的太一交融，在狂醉之中，卸除了生命的痛苦，在酒醒之後又恢復了蓬勃的力量去面對生命的荒謬和苦楚？我們如何用意識去涵蓋酒神的狂醉？我們如何用知去囊括酒醒後的救贖？

如果，就如同尼采所言，個體在狂醉之中與太一交融的狀態是一種存有的真實狀態，那麼，人在狂醉之中是不是也同時進入了存有的開顯性，進入了存有的真實呢？究竟藝術是讓我們瞥見天堂，還是讓我們活在天堂之中呢？藝術活動的價值是在於認識存有的真實，還是成為真實的存有自身呢？

我將在此沈默，但沈默只是語言的頓止，非語言事件請繼續進行……

to be continued...