

## 现象学美学与文艺理论

### 哲学基础

现象学是德国哲学家爱德蒙德·胡塞尔（1859—1938）在二十世纪初创立的一种哲学思潮。这一思潮在本世纪前半叶曾风靡一时，对西方哲学和精神科学的发展产生了深刻影响。它渗透到逻辑学、语言学、心理学、社会学、历史学、美学、文艺学、神学和伦理学等领域，成为当代人文社会科学中一种得到广泛运用的理论和方法论。

“现象学”一词早在十八世纪便已出现。德国哲学家兰伯特在1764年出版的《新机构》一书中首次使用了这个概念。其后，黑格尔在《精神现象学》中也把它作为一个哲学课题来研究。但是，他们所说的“现象学”是指描述人所感觉或观察到的各种对象、事实和事件的理论。而胡塞尔的现象学不同于以往，按照他本人的说法，“现象学是一门新的研究哲学的科学，一种全新的方法论”。胡塞尔坚持绝对真理的存在，声称这种真理构成一切知识的基础，而对绝对真理的探索则应当是科学的哲学。在他看来，哲学（作为真理的科学）的目的在于寻找那种“超越一切相对性的终极、有效的真理”，而现象学便是通达这一真理的途径。胡塞尔的学生海德格尔也称：“我们断言，它（现象学）既不是诸科学中的一门哲学科学，也不是对其他科学而言的前科学。一般地说，‘现象学’这一术语是对科学的哲学的称呼。”

在叙述现象学的基本论点之前，应该对它产生的背景作一番探讨。自启蒙运动以来，理性和科学被赋予万能的、至高无上的地位。哲学上的各种理论和思潮，科学的基本原则和方法，无不建筑在对理性的坚定信仰之上。当然，这种信仰在相当长的历史时期内有力地促进了人类文明的进步，推动了科学技术的发展。但也正是在科学技术取得了巨大成就的同时，人们对理性的崇拜也发展到极端的地步。在天真地想象理性和科学已使人类具有认识一切、改变一切、主宰一切的力量时，理性与科学被当作了终极的绝对真理。就在以理性为主导的科学方法获得辉煌成功的过程中，理性却日益暴露出它的致命的弱点，因为，理性的观念本身便是一定历史条件下的产物，无法超越自身的历史局限性。人们想象的永恒、绝对、万能的理性实际上并不存在。一旦理性试图超越历史和自身的有限性，将自己绝对化，就会蜕变为新的迷信和教条。这对于建筑在理性观念之上的科学亦如此，任何科学原理和方法，甚至科学的基本概念，都是人对世界的历史认识，应当加以历史的看待，随着时代的进步和人的认识的提高，许多科学结论必然会被推翻，被修正。事实上，当上世纪末、本世纪初那些被奉为经典的科学领域如数学和物理学首先遇到危机时，整个科学的基础便动摇了，而这又反过来导致了对理性的普遍怀疑。一些哲学家开始感到，把理性视为万能的，将它置于哲学和科学研究的绝对指导地位是一种误解和偏见。由于这种偏见的支配，传统认识论把具有理性的人看作超越客体的认识主体而将他与客观世界对立起来，从而导致了不可克服的矛盾：作为主体意识的理性成了科学研究的“上帝”。而这样做恰恰是把理性当作一种信仰和主观的前提偷偷塞进了声称要求绝对客观性的科学研究之中。

理性的危机使欧洲的哲学家陷入了困境。为了摆脱这一困境。许多人开始改变哲学观念，探索新的途径和方法，以克服传统哲学所面临的尴尬局面。而现象学哲学正是在这种情况下产生的。

胡塞尔试图建立一种全新的哲学，提供一种“科学的”方法论，从而为自然和精神科学奠定永久可靠的基础。他主张消除对理性的盲目迷信，按照事物本身呈现给我们的事实来描述它们。

他所倡导的现象学一方面反对科学实证主义和经验主义，并把它称之为“自然思维”。所谓自然思维系指自然科学中对自然客体的认识。在他看来，科学只是对自然界中经验性事物的说明，并不等同于事物本身。自然客体是人的意识的超越物，它与意识是二元的，因此，在自然思维中产生的认识是否能切中客体，无论从客体还是人的思维的结果——认识——来看，都无法得到明证。显然，自然思维无力解决认识是否是可能的、正确的这个哲学的最高问题。另一方面，现象学又尖锐地批判上世纪末盛行的主观唯心论的心理哲学，即将客体心理化的倾向。胡塞尔认为，心理主义是从经验的自我出发来认识客体，而每一个人的心理体验都各不相同，由此可知，人对自然客体不可能获得统一的、真理的认识。要建立科学的哲学，就必须把科学实证主义和心理主义排斥在哲学之外。可以看出，他试图摆脱传统哲学中唯心论和唯物论的尖锐对立，克服二者的片面性，将二者统一起来。这样他便在唯物论和唯心论之外选择了第三条道路。

在胡塞尔之前，许多哲学家都探讨过认识和真理的本质问题。他们得到的答案不外乎两种，一种是客观论，一种是主观论。第一种看法的代表是柏拉图，他认为，决定事物本质的是在世界之外或世界之上的“理念”，而对事物的认识即这种理念的“显现”或“回归”。后者如笛卡尔，把认识的可能性完全归结为“自我”，认为“我思”构成了世界的存在，因而提出了“我思故我在”的著名论断。胡塞尔指出，柏拉图的“理念”建立在不可明证的假设之上，而任何超验的假设都不能作为哲学的出发点。笛卡尔的“我思”中的“我”则纯粹是经验的自我，这种自我亦无法获得绝对的真理，它必须经过还原，脱去自然的人和心理的人的内容，抽象为绝对的“先验的自我”，才能成为认识真理的前提。胡塞尔力图把柏拉图和笛卡尔的论点统一起来，将柏拉图的“理念”植入笛卡尔的“我思”，从而把笛卡尔的经验自我改造为“先验的自我”即具有理念的自我。以他之见，先验的自我意识客观地存在于每个人的主观意识之中，唯有它才构成整个现象世界的本质和本源。

首先，作为一种认识论，现象学最重要的特征便是把意识和意识对象不可分割地联系在一起。胡塞尔称，世界并不像唯物论所认为那样，外在于、独立于意识而存在并可以被认识，也不像唯心论所主张的，存在于认识主体的意识之中，相反，客体始终是我们意识到的客体，而意识则总是对客体的意识。没有一种独立于意识而存在的自在的客体，也没有一种脱离客体而存在的“纯粹意识”。在意识中，主体和客体是相互依存，密不可分的。为此，胡塞尔提出了“回到事物本身”的口号，主张现象学哲学应该以作为意识内容的“现象”为其研究的出发点。这里的“现象”既非康德的物自体，也非黑格尔所称之“绝对精神”的显现或表象，它并不是自然科学意义上的（即实验心理学上的）事实、感觉或事件，而是按照特定方式可以被把握到的观念性实体。它是摆脱了主观与客观两种经验性，成为具有第一性的新型客体。在胡塞尔那里，现象有两种规定性，首先，它不是可以用经验性陈述加以证

实或证伪的外在事实，其次，它也不是纯心理的内省体验，而是“在直接经验中对意识的呈现者。”换言之，现象既非自然客体，也非主观感觉，而是呈现在我们意识中的一切东西，是包容二者的“中性意识”。因此，对主体和客体的统一性和不可分割性的强调是胡塞尔现象学哲学的一个重要特点。

为了达到这一目的，胡塞尔提出了“悬置（德文原文为“加括弧”）法，即他所称“中止判断”的方法。他声称，我们一方面应当“悬置”所谓的“客观主义”的自然观点，将世界是否客观存在的问题放在一边。这并不是说应当像笛卡尔那样怀疑整个世界的实在性，而是说，我们不应当以世界是独立于意识的客观存在为出发点，并由此推导出认识是这种存在的反映的偏见。胡塞尔强调，他绝无意否定世界的客观存在性，而只是重视（而非否认）这类问题，或者说，只是不再承担有关其现实存在性的承诺。另一方面，胡塞尔主张应当对历史也“加括弧”，即把我们不论是从日常生活中还是从科学或宗教信仰中接受下来的理论和观念搁置起来，放弃一切关于存在的判断，把过去对世界的种种概念、解释、猜想、结论等等统统抛在一边，不再以它们为思考的出发点，因为，以往对世界的所有解释都是不可明证的假设和推理，完全是纯思辩的，很少注重“事实本身”。胡塞尔称：“在认识批判的开端，整个世界，物理的和心理的自然，最后还有人的自我以及所有与上述对象有关的科学都必须被打上可疑的标记。”总而言之，悬置法试图达到一种绝无偏见的思考，一方面排除各种科学的理论前提，另一方面摒弃未经内省的直接经验中的东西，在没有任何先决条件的情况下研究“事物本身”，即纯粹的意识对象或被主体意识到的客体自身，因为在胡塞尔看来，哲学的认识应该是对本质的认识，而在过去的认识中，被考察对象的实际存在是非本质的，必须加以排除。

其次，胡塞尔认为，要认识世界的真理，我们还必须摒弃一切经验之外的东西，把事物“还原”为我们的意识内容。换言之，一切外在事物都必须转化为纯粹的意识对象。这种转化是在意识之内，通过意识进行的，而把经验对象的给予物还原为现象本质的过程即“本质直观”。胡塞尔声称：“每一位捐弃成见的人都明白，在本质直观中所把握的‘本质’……能导致确定的、在特定意义上绝对正确的客观陈述。”在他看来，由于现象作为意识对象是呈现在我们直接经验中的一切事物，现象学所要研究的便是在纯粹的内在直观中所把握到的“绝对材料”，而本质直观的目的在于精确地描述意识活动以及与其相对应的意识对象的本质结构。所谓本质即意识对象诸多变化不定的性质中的“共相”，亦即普遍的、必然的东西，它存在于意识对象的稳定结构之中。本质还原不能通过逻辑推理的方法，它是一种直观，而通过这种直观，在现象的多样性中直接把握意识对象的同一性就是现象学的本质直观所要完成的任务。

第三，经过“悬置”法将事物是否客观存在的问题搁置起来，再经过“本质还原”把握到纯粹意识之后，我们便可以发现意识的一种基本结构——“意向性”。所谓意向性，是指意识的客体关联性，即是说，意识活动总是指向某种外在事物，以其为对象和目的。胡塞尔认为意向性是意识的本质，构成主客体之间的桥梁和媒介。在他看来，既不存在意识之外的某个对象，也没

---

胡塞尔《现象学的观念》，上海译文出版社 1985 年，第 29 页。

胡塞尔《现象学的观念》，上海译文出版社 1985 年，第 29 页。

有一种脱离对象的纯粹意识，意识和意识对象是不可分割的。形象地说，他认为外部世界在意识的意向性光芒照亮之前是一片黑暗，一片混沌的，既没有意义也没有秩序。只有当意向性投射到外部世界，当外部世界成为意识的对象时，事物才有了意义和秩序。胡塞尔非常重视意识活动的这种基本性质，认为传统哲学总是把认识的主体和被认识的客体分割开来，对立起来，或者声称外部世界独立于意识而存在，或者断定外部世界是意识的表象，而意向性理论则克服了这种对立，将主体和客体统一起来了。在意向性中，意识离不开对象，对象也离不开意识。它们并不互为因果，而是相互包容的。关注意识的意向性，实际上就是关注主体和客体、意识和意识对象相互依存、彼此同一的关系。

此外，胡塞尔确信，意识的意向性本质具有构建意识对象的功能，意向性投射活动也就是构造对象的过程。意识能动地把杂乱无章的映像和经验综合起来，经过整理使其具有一定的意义。这种统一和整理构建了自然界和世界的秩序，赋予了事物以特定的性质或本质。在胡塞尔看来，任何现象的意义和性质都是意识的意向性结构决定的，因为，意义和性质不是经验个体的意识内容，而是意识活动的普遍本质——意向性——的产物。意向性作为意识的中枢机制，使得人的意识不仅是对外部事物的被动记录和复制，而且主动地构造世界，积极地将互不相干的现象组成统一的、具有意义和秩序的对象。

胡塞尔所处的时代是一个危机四伏的时代。首先，自然科学的新发展对哲学和科学本身造成了严重的威胁。19世纪末和20世纪初，自然科学的某些领域，尤其是物理学的一系列新发现，如普朗克的量子论，爱因斯坦的相对论，海森堡的测不准理论，薛定谔和拉狄克的波动力学等，使经典物理学的一些基本概念，如时间、空间、物质和因果性等等——被修正。而以此为基础的近代自然科学的框架也随之解体。上述成就不仅动摇了经典物理学大厦的基础，而且猛烈地冲击着数百年来建筑在这种基础之上的信仰——对理性和真理的迷信。随着经典物理学基础的动摇，理性不再是万能的，真理也似乎失去了标准。这在科学家和哲学家中引起了迷惘、悲观和失望。其次，在哲学领域也出现了危机：以绝对精神为核心的黑格尔唯心主义体系遭到来自各方面的抨击，代之而起的是形形色色的思潮和学说。这一时期产生的实证主义哲学仅满足于对已有科学知识的描述和对直接感性材料的研究，避而不谈知识的本源、科学的基础和世界的本质等问题。而普遍流行的心理主义则企图将哲学纳入心理学的范围，用心理学研究取代哲学研究。此外，以叔本华、尼采为首的悲观主义和唯意志论思潮的出现使反科学主义逐渐抬头。这种观念把世界的本质视为变动不居的，从而否认了真理的存在。所有这一切使当时的哲学界陷入一片混乱，而且没有人能提出一种合理的解决方案，来结束这种混乱局面。

在这种情况下，胡塞尔试图建立一种超越唯物论和唯心论、心理主义和经验主义，体现终极真理的哲学，为自然科学和一切人类知识提供牢靠而坚实的基础。这便是现象学的根本宗旨。

现象学虽然对本世纪哲学的发展产生了巨大的影响，然而把它的理论和方法论运用到美学和文艺研究领域，却是由胡塞尔的学生海德格尔，特别是罗曼·英加登来完成的。胡塞尔本人毕生没有写过一部美学著作，对文艺问题亦基本未曾涉猎，因此，现象学美学和文艺理论真正的奠基人应当说是上

述二人。关于海德格尔的诗学理论，本书第二章将作专门介绍，在这一章里，着重论述英加登的现象学艺术本体论。

英加登 1893 年生于波兰的克拉科夫，青年时代先后在波兰和德国攻读数学与哲学，曾在哥廷根大学和弗赖堡大学受教于胡塞尔。1918 年在弗赖堡大学获博士学位，回国后在里沃夫和克拉科夫两地大学任教，于 1970 年逝世。

在现象学哲学原理和方法论的基础上，英加登经过数十年的探索和研究，写了一系列文艺理论和美学著作，如《文学艺术作品》（1931）、《论文学艺术作品的认识》（1936）、《艺术本体论研究》（1962）、《现象学美学》（1967）、《体验、艺术作品与价值》（1969）等，建立了较为完整的现象学艺术本体论体系。在这些著作中，他详尽地分析了文学作品的存在方式及其基本结构，阐明了作品与审美欣赏活动及欣赏者之间的相互关系和相互作用，并对审美经验及其形成过程和本质作了深入的描述。这些著作被西方文学批评界称之为“胡塞尔现象学方法在美学方面最卓越的运用”，“使现象学成为一种对后世产生广泛影响的美学和文学批评的系统理论”。英加登的理论也是本世纪一些美学和文学批评理论如欧美“新批评”和接受美学的重要理论来源之一。

### 文学作品的存在方式

英加登的美学和文艺理论是在胡塞尔现象学的方法论基础上发展起来的，因而带有现象学的明显特点。在文学作品存在方式的问题上，他的分析和论证便是完全遵照胡塞尔的“悬置——还原——本质直观”的三步论证法来进行的。

首先，英加登提出了“文学作品究竟是什么”的问题，并列举了以往对这一问题的几种回答：一、文学作品产生于某个特定的时间，经历这样或那样的变化，将来也许有一天不复存在，因此，它是一种物质性的实在的客体；二、文学作品是固定安排好的句子的复合，而句子并非实在的东西，它们最终是由观念意义所构成的，因此，文学作品是一种观念性客体；三、心理主义把文学作品等同于作者在创作该作品时的内心体验或读者在阅读该作品时的心理感受。英加登认为，以上回答仅涉及了文学作品的表面现象，并没有切中它的本质，因而都是片面的。因为，如果文学作品是观念性客体，那就不能解释它为什么产生于某一特定时刻，并在其存在过程中发生变化；而把文学作品视为物质性客体，又无法说明它是由句子构成的这一事实。心理主义的回答更是错误的，因为，倘若把作品等同于作者创作时的内心体验，那么就会出现这样的情况：由于我们无法知道这些体验，我们也就无法认识作品。实际上，“从作品被创造出来的那一刻起，作者的体验便不复存在了。”

而如果作品是读者在阅读作品时的心理感受，那么，由于不同的读者对同一部作品有不同的心理感受，有多少读者就会有部不同的作品，这将导致否认文学作品客观存在的偏向。在这里英加登明显地使用了胡塞尔现象学的悬置法，否定了以往关于文学作品存在方式的种种解释。

接着，英加登通过“现象学还原”，对文学作品的存在与本质作了仔细的分析。所谓“现象学还原”，是指在意识对象诸多性质中发现其“共相”，

即普遍的、共同的、必然的“本质”。在英加登看来，文学艺术作品是一种独特的存在，既不是纯物质客体，也不是纯粹的观念客体。它与物质客体有一定内在联系，因为，“它通过物理性的复制手段获得其物质存在的基础。”在文学艺术作品中，“物质世界作为背景参加进来，并以艺术作品的本体论基础的形式展现自身”。然而，物质性毕竟只是构成艺术作品存在的物理基础，并不能成为作品的根本性质，并构成艺术作品整体结构中的一种成分，因为，“艺术作品总是按其自身的结构和特性展开的，超越其物质基础，即在本体论上支撑着它的实在‘物体’，虽然这种基础与依靠它的艺术作品的特性毫无关系。”英加登坚决反对把物质材料等同于艺术作品的观念，因为那样一来，势必把某些显然与艺术作品无关的东西如画布、颜料、油墨、纸张等归属于艺术作品。他认为：“一本书不是一件文学作品，而只是向文学作品提供了稳定实在基础的物质手段，只是使读者接近它的物质手段而已。”

可以看出，英加登的这一看法同过去的美学观点相比已有很大进步。他既不象桑塔亚纳那样认为艺术作品是对自然客体的利用和改造，也不同意克罗齐关于艺术作品仅存在于人的心灵中的论点，而是在积极的意义上将物理媒介上升到艺术作品本体论基础的高度来认识，从而避免了将文学艺术作品视为纯心灵存在的偏颇。

经过悬置和还原，英加登对文学艺术作品的存在进行了“本质直观”，得出了艺术作品是建筑在物质性基础之上的观念性客体的结论，从而为进一步分析作品的存在方式提供了可靠的出发点。接着，他又指出，文学作品这一类实在的客体并不是“自满足自足的客体”，它不像其他客体，能够完全不依赖于人的意识而存在。它虽然如其他实在客体一样，构成人的意识的意向性对象，但又必须依赖人的意向性投射活动才能产生、存在并展现自身的独特性质。这意味着，首先，文学作品的创作过程便是一种意向性行为，在创作活动中，作者的主体意识对外部世界进行意向性的投射和观照，并主观地对这个世界所给予意识的材料加以选择、组织、加工和改造，然后再以语言的形将自身对世界的体验、认识、想像和判断固定下来，并通过印刷手段，使这种观念性产物获得物质性存在的基础。其次，文学作品作为一种实体必须通过读者的阅读活动——读者意识的意向性投射——才能真正实现其存在，展现自己作为观念性实体的特性。这种意向性投射便是读者理解、认识作品，从中获得道德启示和审美愉悦的前提。为此，英加登把文学艺术作品称之为“纯意向性客体”，以区别于一般物质性意向性客体：“文学艺术作品是一种纯意向性客体，其存在的本源应归于作者创造性意向性投射活动，其存在的物理基础是以书面形式固定下来的文本或其他可复制的物理手段（如录音磁带），其呈现则依赖于读者和观赏者的意向性投射，即意向性再构造。”在他看来，文学艺术作品的这种独特存在方式决定了它无法脱离阅读和欣赏活动而独立存在，否则，它将丧失其基本性质而沦为一般物质性客体。一部文学名著在文盲和文化水平低下的人看来只不过是一些印了文字的纸张，一幅油画在没有艺术欣赏能力的人眼里只是一块涂了颜料的布，而一

---

英加登《现象学美学》，1965年法兰克福，第260页。

英加登《体验、艺术作品与价值》，图宾根1969年，第154页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，图宾根1967年，第176页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，第14页。

尊塑像也仅仅是一块特殊形状的石头的而已。

## 文学作品的层次结构

英加登认为，文学作品的独特存在方式在其形式结构中有着内在的客观依据。文学作品是一种“多层次构造”，一个由四个不同质的层次构成的复合整体。它的各个层次间的区别不仅在于构成每一层次的材料不同，而且体现在每一层次对其他层次以及整个作品的结构所起的作用也完全不同。但是，尽管各层次的素材有着巨大的差异，文学作品并非由一些松散的材料偶然拼凑起来的，而是各个不同质的层次组合而成的有机统一整体：“从各层次的材料与形式中产生层次间的本质内在联系，同时也产生出作品形式上的统一性。”

在英加登看来，文学作品是由以下四个层次组成的：一、语音及更高级的语音构造和特征的层次；二、意单元层，即词、句子和句子复合的整体意义；三、轮廓化图像层，只有通过这种图像，作品所表现的各种对象才能获得直观的显现；四、被表现的对象层，在句子设计的意向事实中，这些对象呈现出时间和空间的行动性。

英加登对上面四个层次作了具体的分析。

一、语音层次：任何一部文学作品都不能脱离语音的制约，字、词、句子和句子组合都必须是“可读的”，即以语音的形态被读者把握。最简单的当然是字和词，我们不但要把它们的“语音素材”同它们的“意义”区分开来，而且还应该把字和词的语音素材同字音加以区别，它们不同于具体的发音，不属于物理声音现象。一个字的发音就是说出这个字时借以确定语音素材的那种“不变的语音形式”。字和词的发音载负着词的意义，并通过语音素材而得到具体化。字和词在一定程度上可以同被赋予意义的字音等同起来。

字和词一般很少单独出现，它们总是从属于句子和句子组合。既然句子和句子组合由前后相连的语音构成，那么，这种构成必然会产生不同的节奏、音韵和准音韵语音现象。此外，句子和句子组合的语音还会产生各种表示“状态”、“情绪”和“心境”的属性，如“宁静”、“喧闹”、“欢乐”、“明朗”、“阴暗”、“低沉”等。在相当一部分文学作品如诗歌中，这一点更加突出，并具有重要的意义。

英加登认为，我们可以从两方面来看待语音层次在文学作品中的作用。首先是本体论的，涉及语音层次与其他层次的关系；其次是现象学的，涉及语音层次对于读者接受整个作品时所起的作用。从本体论的观点看来，语音是意义的载体，而意义在本质上是同字音紧密相关的。我们关于意义的概念就包含着意义与某一具体的词和句子的发音的结合，没有语音，意义便不存在了。因此，语音层次是文学作品其他层次，特别是意义层次存在的物质基础。从现象学的角度来看，语音层次的作用在于使其他层次显现出来，它对文学作品的构成与存在，特别对于读者理解和体验作品是不可缺少的。在许多文学作品中，语音同时还具有独特的审美功能，如在诗歌中，字和词的发音、它们构成的韵律和节奏便直接体现了作品的审美特性，参与作品意义的

构成。

二、意义单元层次：意义层次在文学作品的结构中起着决定性作用，它是作品结构第三、第四层次赖以存在的基础。意义层次并不像观念那样独立存在，它依赖于人的主观意识活动，即意识的意向性投射。但这个层次包含的东西并不能等同于人们感受到的心理内容。意义并非人的主观意识任意赋予的，而有其客观性，这种客观性建筑在主体间理解的同一性之上。

一个词的意义是该词通过意识的意向性指称活动所对应的客体，即与该词的语音联系在一起的“意向性对应物”。所谓意向性指称就是赋予词的语音以意义，这种赋予词音以意义的活动只有通过主体才能进行。同样，一个句子的意义也是意向性的，即是说，它指向某个不同于自身的客观事物，并创造出该事物的意向性对应物。后者一般说来就是对某种事物或事态的称谓。英加登认为，句子的主要功能在于创造出句子的意义对应物，使读者可以通过意向性投射认知该事物或事态。因此，他把句子的意义称之为“纯意向性事态”或“客观事物的纯意向性对应物。”

此外，文学作品中的句子与非文学性著作，如学术著作中的句子有着本质的区别。科学著作中的句子是叙述或判断不依赖于人而存在的客观外界事实，因而是“真正的判断”，其意义非真即假，非对即错。但文学作品中的句子则并不是真正的判断，仅仅是“仿判断”而已。换句话说，它们仅仅赋予作品所描写的对象以真实的假像。实际上，这种对象并非客观存在，而仅仅存在于文学作品之中，因此，它只是一种“纯意向性对象”。作为仿判断，文学作品中的句子不存在真和假的问题。读者在阅读科学著作时必须把注意力集中在被叙述的客观外部对象上，而文学作品的阅读则要求读者将注意力集中在作品所表现的对象上，并对其进行意向性再构造。忽略了文学作品中句子的这一特性，将会产生把作品所表现的对象与客观存在的外部对象混淆起来的错误。英加登认为，文学作品所表现的事物具有现实的假像，它创造了一个独特的世界，需要读者对它进行审美的观照，而不能用看待客观现实的常规态度来看待它，仅仅停留在道德和价值判断上。这要求读者“从实际生活的自然态度转变到特殊的审美态度上来，其兴趣不再集中在事物本身和情境，而转移到作为审美体验的纯粹质的方面来。”

三、被表现的对象层：一部文学作品所描绘的对象是以作品所表现的客体对象为其基本组成部分的，这些对象与现实存在的事物有着本质的一致，人们可以从中辨认出现实事物的轮廓。但是，文学作品所表现的对象与现实事物又有着根本区别：它们不具有时空的确定性和具体的对象性。因此，它们仅仅给人以现实的假像。

由于文学作品中的句子都是“仿判断命题”，它所表现的对象便与客观实在的对象不同：它们作为实在的假像，并不表示真正的存在（即并不存在于现实的时空之中），而仅仅是句子的纯意向性相关物。因此，只有经过读者意识的作用，经过读者的意向性再构造，它们才能以感性的形象显现出来。

在文学作品的阅读过程中，读者必须对作品所表现的对象进行“现实的想象”，把它们与现实存在的事物联系起来，赋予它们以现实的时间和空间的性质，才可能具体地把握到它们。这决定了文学作品所表现的对象仅仅存在于想象的时间与空间之中。当作品所表现的人物从某地转移到另一地方，

或经过一段时间重新出现时，作者并不需要把它们在时空运动过程中的一切活动全部叙述出来。这种时空的跨越造成了一定的“不确定性”和“空白”，需要读者用自己的想象去填补。

四、轮廓化图像层：文学作品要使它所表现的对象感性地显现出来，就必须让读者获得对这些对象的直观认识。对象固然可以通过句子所描写的事物的情态显现自身，但情态仅仅提供了对象的静态性质，还不足以充分地展示对象。要做到这一点，必须有各种各样的“图像”，即对象显现的动态方式，作为补充。英加登认为，图像层次对于文学作品的存在，尤其对于阅读过程中审美价值的构建起着重要的作用。他写道：“在作品中，图像处于一种潜在的准备状态，即待体验的状态……作为感知主体对某一对象的体验物，它们要求具体的、现实的体验，要求主体至少进行生动的想像。只有当图像得到具体的体验，它们才能发挥其使特定的感知对象显现出来的功能。”

他把这些图像称为“轮廓化的”，是因为它们仅仅提供了对象所处的情境的一般状态或典型状态：“作品中的图像只是一些轮廓，它们作为稳定的结构，并不随着感知方式的变化而变化。一旦被读者现实化，它们就会以这样或那样的方式变得具体，即被某些具体成分所补充，但补充的方式在很大程度上取决于读者。”通过图像的具体化，被表现对象的直观性大大增强，其形象变得更加清晰、生动，仿佛直接出现在读者面前，读者可以直接“看到”对象，“听到”它们的声音。

与此同时，英加登又指出，由于文学作品提供的图像仅仅是轮廓化的，并不能显现对象的所有方面和性质，因而包含了大量的“未确定点”和“空白”。换言之，图像仅仅描写了对象在某一状态下的主要性质和特征，其次要性质和细节大多被省略。正因为如此，读者在阅读过程中必须充分调动自己的想像力，填补这些未定点和空白，使对象更加完整、清晰地显现出来。

在对文学作品基本结构中的四个层次及其相互关系作了具体分析之后，英加登指出：“图像的现实化不仅加强了被表现对象的形象性和生动性，而且为作品增添了独特的、具有审美价值的成分。这些成分的出现常与笼罩在作品的整体或某一部分之上的气氛密切相关。”这种“笼罩在作品之上的气氛”即他所说的“形而上质量”。英加登虽未把它作为文学作品基本结构中的一个层次来论述，但却十分重视它的作用，在他看来，“通过这种方式体现出来的形而上质量，才是作品最本质的因素，在作品的具体化过程中，它起着极其重要的作用。”

所谓形而上质量，是指读者可以从文学作品中感受到的一种气氛、情调或特性，如崇高、神圣、悲壮、恐惧、震惊、伤感、哀惋、怪诞、凄凉等。它们并非事物本身的属性，也不是主体的心理状态或特征，而是从作品所描写的情境与事件中显露出来的艺术质量。英加登认为，形而上质量有以下性质：一、它在日常生活中很难显现出来，因为日常生活的平凡和琐细往往掩盖了它，只有文学语言的描写才能使它呈现出来。一经呈现，无论它本身具有正面或反面的性质，作为一种艺术质量，都会给人以强烈的美的享受和

---

英加登《论文学作品的认识》，第 23 页。

英加登《论文学作品的认识》，第 23 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》第 29 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》第 29 页。

情感的冲击。它将使暗淡无光的日常生活放射出灿烂的光芒，揭示其深层的意义并使人感受到生活的奥秘和价值。二、这种质量不能以纯理性的方式去感知和把握，而必须用情感的方式去体验，在大多数情况下，只有处在特定情境下的人才能深切地感受到。三、它揭示出生存本身所包含的隐蔽价值，并且本身就构成这种价值的不同方面。当人们感受到它时，就进入了“本真的存在”。四、人们不能把握到它的全部内涵，而只能部分地、程度不同地领会它。但是，每个读者都有感受它的深切渴望，一旦体验到这种质量，他便会得到最高的审美享受，获得对作品的真正认识。

英加登认为，文学作品形而上质量的存在是由于它所表现的对象具有一种“非实在性”，这种质量是作者对世界和人生的洞察以及艺术修养和创造性才能的最本质的体现。同时，形而上质量也是文学艺术作品最高的审美价值，它与作品各层次的质量一起构成作品价值属性的“复调和谐”，体现了作品内在关系的完美协调。

### 文学艺术作品的“具体化”

英加登认为，文学作品不象物理实体可以外在于人的意识，虽然它与物理实体一样是人的意识的意向性对象，但它并不能自满自足地存在，而必须经过阅读，即读者意识的意向性投射，才能真正地显现和实现它的存在。未经阅读的作品只是一种“潜在”，即可能的存在，通过阅读，它才会变为现实的存在。为此，他把文学作品称之为“纯意向性客体”，以区别于物理实体。文学作品的这种独特的存在方式在其基本结构中有着客观的依据：它所表现的对象层和轮廓化图像层包含了大量的“未确定点”和“空白”，有待于人们在阅读过程中予以填补和消除。

关于不确定性和空白，英加登写道：“凡是人们从作品的语句中无法断定某个对象（或对象的环境）究竟具有或不具有某种性质时，都属于这种情况”，“因此，我把读者从文本中无法确切地了解到表现对象的某一方面或某种处境具有何种性质之处，一概称之为‘不确定性’。”他举例说，托马斯·曼的小说《布登勃洛克一家》关于参议员布登勃洛克的描写没有提到他眼睛的颜色，莎士比亚在《哈姆雷特》中没有说明哈姆雷特的身高和体形，便是作者留下的“不确定点”和“空白”。文学作品描写的每一事物、人物和事件，尤其是人物的命运和事物的变化，都会留下许许多多不确定点和空白，因为，一部作品永远不可能通过语言的叙述把每一个对象的所有特征都描写得非常细致，即使通过语言描写已经确定的方面也不是所有细节都很明确，大多仍有待于进一步确定。此外，从艺术角度来考虑，只有对对象某些重要的特征和状态详细加以描写，而忽略那些并非本质的性质和状态，或仅仅对它们稍加暗示，才是可取的。这样做的目的不仅是要避免它们起干扰作用，而且在于使那些最本质的方面突出出来。对于诗歌来说，不确定性的存在尤为重要，愈是“好的”诗歌，文本中正面提供的东西便愈加难以确定。

此外，由于作品所描绘的对象必须通过图像来显现，而这些图像仅仅是“轮廓化的”，它们就需要读者的想象来加以补充，即在这种“轮廓”的暗示下，用各种细节去填充图像的轮廓，使图像变得丰满、生动、具体。在这

一过程中,读者将把作品提供的轮廓化图像同自己的生活经验联系起来,“用自己在生活中形成的世界图像去想象作品所表现的世界”。即使作品中出现了陌生的图像,他也会本能地用他所熟悉的方式去体验和描绘它。这对于文学作品的审美理解以及在阅读活动中重建作品的艺术价值无疑是十分重要的。

英加登把读者在阅读过程中对不确定性和空白的填补称为文学作品的“具体化”,并解释道:“所谓具体化是指文学作品所表现的对象以及使这些对象得以直观显现的图像为更加精细的确定所取代。”但他同时又强调,因为文学作品并不是从读者的阅读中产生的,所以必须把它同读者对它的具体化区别开来。具体化只是单个读者对作品进行个别阅读的结果,不同的具体化方式对作品中不确定性的填补往往是不同的。

在阅读过程中,读者通常并不注意到不确定性的存在,而总是下意识地用自己的经验和想象去填补它们。这是因为,文学作品所表现的对象具有现实的假象,人们会自然而然地把它们与现实中存在的事物联系起来。这样做一方面是接受作品文本提供的暗示,另一方面则是受到本能倾向的影响。因此,“文学作品通过句子意义的意向性投射,再现了一个被作者的经验和想象改造过、重构过世界,而读者在具体化过程中,同样要经历一个对作品进行意向性再构造的阶段。”也就是说,通过对文学作品的具体化,读者会使作品所表现的事物染上自我经验和想象的主观色彩。但具体化的方式尽管千差万别,各种审美理解却仍然保持着某种同一性。因此,英加登指出,文学作品既是可以再构造的,又是主体间可理解的。换言之,它是一种具有主体间同一性的意向性客体。

在具体化过程中,读者自身的创造性开始起作用:通过想象,用许多从所谓可能的或可以允许的性质中选择出来的内容去填补作品的对象层和图像层中的各个不确定点。一般说来,这种选择是不自觉的,只是任凭自己的想象自由发挥,用一系列新的性质使作品的文本获得充分的确定性。虽然“补充”后的作品实际上仍然存在许多未确定的地方,但在读者看来,它们似乎已被全面确定。英加登认为,读者在阅读一部文学作品时,必须用生动的想象材料创造性地体验对象,并进而将它转化为感观知觉的对象,即直观的对象。实际上,他为作品所表现的对象披上了一件具有一定质量特征的“形象的外衣”,他将在想象中“看见”对象,仿佛对象正以自身真实的面目出现在他的眼前。英加登指出:“这种单纯被体验的(而非涉及对象本身的)特性在阅读过程中始终在起作用,并常常对作品的审美理解以及对象被具体化后获得的最终形象产生决定性影响。”

轮廓化图像的具体化对于文学作品的审美理解同样是不可缺少的,因为,不能通过想象将图像具体化的读者将无法把握有关对象的特征并进而全面地认识作品。作品总是通过强烈的暗示,对人和事进行可以感知到的特征或性质的描写,迫使读者想象出直观的画面,使对象显现出来并变得清晰、生动。英加登认为,轮廓化图像唤起读者的想象并被读者具体化的可能性极

---

英加登《论文学艺术作品的认识》第 41 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》第 33 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》,第 183 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》,第 71 页。

其丰富，但这种具体化又在很大程度上受到文本的约束。图像的具体化不仅加强了被表现对象的形象性和生动性，而且还为作品增添了独特的具有审美价值的成分。这应该被看作读者参与作品艺术创造的活动，但他所创造的这种审美价值并不总是与艺术作品本身的艺术价值相符，因此，并非所有的审美理解和具体化方式都是正确的。无视作品文本的暗示，完全依照自己的经验和自发倾向将图像具体化，将可能导致对一部作品的“不恰当理解”以及对它的“偏离”。

英加登认为，文学作品未经阅读和具体化仍是未完成的，只有通过读者创造性的意向性再构造，即阅读过程中的具体化，才能最终完成。当然，这种完成在不同读者那里不仅方式不同，其结果也有很大差异。由于在个别阅读中读者的经验世界、想象力以及阅读时所处的状况各不相同，具体化带来的直接结果首先便是：不但不同的读者将作品具体化的方式有所差异，而且同一个读者即使阅读同一部作品，每一次对它的审美理解和体验也会发生变化。

英加登声称，尽管具体化可能会把新的审美价值属性带入作品，但这种属性并不一定与作品本身的艺术质量相协调。它们可能会增加，也可能削弱作品的总体价值。因此，不同的具体化有不同的审美价值，其价值的大小取决于具体化的方式是否符合作者的本来意图。在他看来，每一位读者通过具体化，只能重建文学作品的部分质量，只有完全忠实于文本暗示和作者意图的具体化，才能接近于正确地理解和认识作品。在此基础上，他提出了“恰当的具体化”的概念：“没有一位读者（包括文学批评家），能够在唯一的一次阅读中一劳永逸地将一部艺术作品的质量全部发掘出来。恰当的具体化构成了科学地、忠实地阐释作品的外部极限，文学批评家经过多次阅读也许能接近这个极限。所谓恰当的具体化，意味着读者对作品中不确定点和空白的填补必须严格地在文本的基础上，依照文本的暗示进行，而不能随意地任凭直觉和经验行事。否则，他便会背离作者的原意，粗劣地歪曲作品。即使他的填补方式可能为作品增添某种审美价值属性，这种价值也会与作品固有的艺术质量格格不入。尽管如此，具体化的方式仍然允许而且需要各种变化与差异，只要不妨碍正确、忠实地理解作品，不与文本相冲突，这种变化和差异在一定意义上对于作品潜在质量的实现甚至是有益和必需的，因为，文学艺术作品不但是作家意向性创造活动的产物，而且也需要读者积极的、创造性的意向性再创造活动。不同的读者，特别是具有较高文化素质和审美修养的读者，如文学批评家，之所以对一部作品的理解和评价不同，正是因为它本身蕴含着丰富的意义和审美潜能。只有在千差万别的具体化方式中，这种潜能才会完整、充分地显现出来，而任何单个的读者要做到这一点极其困难，甚至是不可能的。因此，英加登指出：“文学艺术作品不但应该，而且必须以各种不同的方式被接受。唯有通过读者共同的创造性阅读，它的意义和艺术质量才能以丰富多彩的面貌为人们所感知。”在文本允许的范围内，各种理解和具体化的方式都是合理的。

文学作品自它诞生的那一刻起，便奠定了它存在的基础，经过读者的创造性阅读，它获得了自身的艺术生命。这种生命既是永恒的，也是历史的，

---

英加登《论文学艺术作品的认识》，第 53 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》第 193 页

之所以是永恒的，因为它具有某种基本结构和性质，在历史过程中，这种结构和性质不会再发生变化；它之所以是历史的，因为它的基本结构和性质所体现出来的意义在不同时代、不同地域、不同读者那里是不同的，人们将它具体化的方式、对它的理解以及为它创造的审美价值有相当大的差异。在这种意义上，一部作品的性质和结构又是动态性的，它们与各个时代的各个读者的价值判断和审美规范相结合，与他们不断变化的心理结构相适应，以不同的面貌出现在人们的意识中。但是，在不断变化的理解和阐释中，它们始终保持着自身的同一性。英加登指出：“真正伟大的文学作品往往是那些在各个时代都能获得新的生命力、取得新的成功的作品。古希腊悲剧《伊利亚特》，莎士比亚的戏剧和歌德的抒情诗，这些都是能够在不同文化时代以不同的方式被接受并产生新的审美价值的杰作，但具体化方式和审美价值的不同并未改变它们的基本性质。”

### 文学作品的艺术价值与审美价值

英加登声称，单个读者对文学作品的具体化虽然可能为作品创造出某种审美价值，但这种价值与作品本身的艺术价值并不一定具有同一性。假如与作品本身蕴含的艺术质量相悖，那么，它们对于忠实、正确地理解和认识作品便是有害的，将导致对作品的歪曲，造成作品本身艺术质量的丧失。在这里，他显然对作品自身的艺术价值同阅读过程中产生的审美价值作了严格的区分。他认为：“我们必须清醒地看到，我们在两种情况下认识到的价值是属于不同范畴的，即作品自身的艺术价值和读者在具体化过程中创造的审美价值。由于作品在具体化过程中仅仅起到一种纲要式框架的作用，具体化于是既包含了这一构造所固有的艺术价值，又包含了它在被阅读时获得的审美价值。”

关于艺术价值，他解释说，这是在文学作品自身中呈现的质量规定性，是作品自身所固有的，其存在的基础是作品的文本：“艺术价值即作品中存在的某种特性，这种特性在作品具体化过程中构成审美价值产生所必需的潜在基础。艺术价值是另一种与其本质相异的价值——作品具体化过程中产生的审美价值——的实现不可缺少，但又并不充分的条件。我们不妨说，艺术价值是一种手段，一种工具价值，这一手段或工具价值在有利的情况下具有产生审美价值的功能。”

在他看来，每一部文学作品的艺术价值都处在特殊的状况下：一方面，它似乎是显而易见的，存在于每一部艺术作品基本结构的各层次的有效成分之中；另一方面，它又显现于作品的各种可能的具体化方式所创造的审美价值之中。

至于审美价值，英加登认为，它是读者在作品文本的作用下创造的价值或者说是从作品的艺术价值中派生出来的价值。审美价值的产生有两个条件：具有一定艺术价值的作品以及借助于文本及其艺术价值进行再创造的读者。但起决定性作用的是后者，因为一部作品是否能产生有效的审美价值，

---

英加登《论文学艺术作品的认识》，第 313 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，第 173 页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，第 189 页。

读者的素质和审美创造力是关键性因素。一般说来，审美价值只有在忠实地重建作品自身质量的情况下才会与作品固有的艺术价值具有完全的同—性，而在大多数情况下，审美价值只能体现作品的部分艺术价值。由于普通读者难以完全忠实地按照作者的本来意图将文本具体化，他所创造出来的审美价值便对正确地理解和认识作品带来了特殊的危险。因此，“作为具有某种固定质量的客体，艺术作品必须严格地同读者对它的具体化区分开来。前者是自在的、独立于后者而存在的，而后者却依附于前者，在前者的作用下产生。”

在此基础上，英加登提出文学艺术作品有两极，即艺术极和审美极。艺术极即作者创造的文本，它一旦完成，便具有—的特性，—的质量，并在不同时代、不同地域的不同读者面前以同—的面貌出现，构成各文化时代的欣赏者将其具体化的共同基础；而审美极则是不同的读者对文学作品文本的具体化，它虽然都以作品的文本为基础，但在时间和空间上却呈现出不同的形态，它所包含的审美价值亦差异甚大。例如，—部优秀戏剧的文本无论经历多少个世纪都不会变化，始终给人以极大的精神启示和审美享受，但在不同时代和地区被演出，被不同的导演和演员“具体化”时，其风格、艺术水平、思想深度却可能迥然不同。

据此，英加登反对把艺术作品与其在阅读过程中作为欣赏者审美对象的性质混为—谈，认为审美对象不同于艺术作品本身：“—部艺术作品都可能转化为许多不同的审美对象……它的基本性质——作为—种纲要式构造的性质——允许并要求各种各样的补充方式，唯有经过这样的补充，它才能最后完成。”审美对象是艺术作品经过读者“补充”，即具体化后的完成，—方面，作品的艺术价值只有通过具体化才能显现出来，另—方面，审美对象虽然与艺术作品的性质相关，但更大程度上取决于读者。审美对象与艺术作品的同—性因读者对作品具体化的方式而异，由于具体化方式的多样性，并不是所有的审美对象都与艺术作品相—致。在大多数情况下，它们对艺术作品有着不同程度的偏离，甚至有严重歪曲。尽管如此，它比艺术作品本身更为丰富。

可以看出，英加登在艺术作品与读者对它的审美理解之间划了—道难以逾越的界限。尽管他承认，艺术作品必须经过阅读，即读者对它的具体化才能最后完成，其艺术价值才能显现，但同时又声称，读者不可能重建作品的全部艺术质量，充其量经过多次阅读才能接近于正确地理解作品，这样，他便把艺术作品同读者和阅读活动截然对立起来，把艺术作品神秘化了。

### 英加登的文学价值观

英加登把文学作品同读者对它的具体化，把作品的艺术价值同读者赋予它的审美价值严格地加以区别，认为作品的艺术价值虽然必须在读者对它的审美具体化中体现出来，但却在作品的基本结构中，在各层次的特性及其复调和谐中有它存在的根据。正是在这种本体论基础上，他建立了自己的文学价值论。他强调价值的客观性，坚决反对—切把价值主观化、相对化的论点。他写道：“目前存在着—种关于审美价值和艺术价值的主观性的论点。虽然

---

英加登《体验、艺术作品与价值》，第159页。

英加登《体验、艺术作品与价值》，第157页。

这种观点在哲学中常常出现，特别在非专业化人员中影响甚大，但我认为它是极其错误和有害的，因而必须抛弃。正因为价值主观论甚为流行，它对于正确理解什么是审美价值，什么是艺术价值形成了真正的障碍。”

在价值主观论者看来，一部艺术作品（或审美对象，一般人将二者混为一谈）的价值，归根结蒂是观赏者从作品中获得的某种快感。读者在阅读时感受到的愉悦愈大，作品的价值似乎就愈高。这样的看法显然把读者欣赏艺术作品时的心理状态等同于作品本身的价值。更有甚者，有人声称作品本身并不具有什么价值，所谓的价值仅仅是欣赏者对它的主观感受而已。由于不同的人，甚至同一个人，在不同的时刻阅读同一部作品时常常会产生不同的感受，获得不同的快感或完全得不到快感，所谓价值就不仅是主观的，而且是相对的，即取决于欣赏者自身和他所处的状态。

英加登认为，以上两种说法都是荒谬的，显然把某种不属于艺术作品或艺术作品存在范围之外的东西当作了作品本身的价值，从而把价值变成了某种纯主观的、任意的东西。在他看来，所谓心理感受并非作品本身所能决定和控制的，如果把愉悦当成作品的价值，那么就不可能发现作品真正的价值。将快感或愉悦视为作品自身的价值，实际上是把作品真正的价值降低为一种工具价值，即把艺术作品看作引起快感的工具，这种价值完全是根据愉悦状态对主体有价值这一事实推断出来的，根本无视作品的基本属性和结构，因此只能说是一种派生价值。英加登写道：“艺术作品的根本价值决不是这种导向某种目的的工具价值，而是蕴含在艺术客体本身之中，以作品的各种基本性质及其协调为基础的东西。”只有当读者对作品的结构及其特性有深刻的理解，他才能发现这种价值，这种价值也才会向他显现出来。在审美具体化过程中，构成作品艺术价值的诸属性作用于观赏者，使其运用自己已有的审美经验和想象力创造出一定的审美价值。

关于艺术价值属性，英加登指出：一、它们绝不是我们在与艺术作品直接接触时发生的或产生的体验或心理状态的组成部分，即不属于“愉悦”、“快感”以及其他情感范畴；二、它们并非引发快感、享受等情感的工具；三、它们是作品本身具有的特殊性质，构成艺术作品存在的基础；四、它们的存在使一部艺术作品成为独一无二、无法替代的，使其区别于别的艺术作品。总之，假如一部作品缺乏或根本没有这种特性或因素，那它就不能称之为艺术作品，而只能是一部失败的拙劣读物。

英加登试图通过对艺术作品的价值属性的分析，把这方面的研究推向深入。在他看来，价值的基础是有价值的诸属性构成的复合体，只有当这些价值属性在艺术客体中共同作用，才能使作品具有艺术价值。处于这个复合体最下层的，是某些在价值论上具有中性的特性或属性，它们决定了艺术作品的基本类型，如文学作品的语言特征——语音形象及句子组合的意义——构成文学作品的基本价值属性，使它区别于其他类型的艺术作品；此外，还有文学作品的时间结构特征：文学作品在一种时间的过程的结构中展开并衔接，使作品能够按照现实世界的时间逻辑来描述事件。因此，文学被看作一种“时间艺术”。而与此相反，绘画或雕塑艺术只能表现某个特定时刻的人、物或事件，凭借视觉空间中的二维或三维延伸来显示其特性，因而本质上是

---

英加登《体验、艺术作品与价值》，第 158 页。

英加登《体验、艺术作品与价值》，第 147 页。

一种“空间艺术”。建筑在中性价值特征之上的另一类价值属性是“艺术个性”，这一特征在每一类型的艺术作品中都存在。一部文学作品在词的使用和句子的构造方面，一部音乐作品对调式、弦律、节奏、和声和配器的选择，一幅绘画对色彩、明暗、线条的运用，无不体现出作者特有的风格与个性，表现出他的审美趣味和追求。这一类价值属性构成艺术作品艺术价值的基本审美特性，没有它，作品便不可能成为独一无二、不可替代的艺术作品。

当然，英加登同时指出，以上价值属性并不是孤立地存在，而是与构成艺术作品价值的另一些属性相互关联，彼此作用的，这就是：一、涉及艺术家“艺术技能的那些属性，如语言表达的技巧、作品结构的完整性、叙述方式的独特性以及与此相关的叙述手段的熟练程度”等等。总之，它们“在原则上体现了艺术技能的完美程度，对作品艺术价值的高低起着重要的作用。”二、作品在总体上显示出来的性质，即他所说的“形而上性质”。这种性质是衡量一部作品艺术价值的最重要的尺度。一部作品即使在上面所列举的价值属性方面完美无缺，但若它缺乏这种决定作品总体性质的属性，仍然不能成为一部“杰作”，换句话说，只有具备了这种“形体上价值特征”，一部作品才可能被称为“伟大的作品”。这种形而上性质的表现形式有“庄严”、“崇高”“悲壮”“深沉”、“纯真”、“优雅”、“恐怖”等等。文学史上伟大的作品如古希腊悲剧、莎士比亚的戏剧、但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》等，正是由于这种形而上属性才成为经典杰作的。

## 审美体验

英加登把艺术作品与观赏者对其具体化加以区别所导致的必然结果，便是作品同以它为基础，并在观赏者意识中形成的审美对象的分离。在他看来，既然艺术作品自身的价值属性只有在具体化过程中才会显现，那么，艺术作品也只是在这一过程中才能实现和完成，并转化为审美对象。审美对象既不同于具体化，也不同于艺术作品本身，而是艺术作品在具体化过程中被每一个观赏者通过审美观照扩大并丰富了，但又改变了的不同形态的显现。只要具体化发生在审美范畴之内，无论它是对作品的忠实重建或偏离，它所导致的结果必然是审美对象的形成。因此，每一部艺术作品由于不同的具体化方式，可能产生许多不同的审美对象。由此可知，审美对象既与艺术作品相关，又与观赏者的审美经验联系在一起。它既是从艺术作品中派生出来的，又是独立的，自在的。

英加登认为，使艺术作品转化为审美对象最基本、最关键的活动是观赏者对它的审美体验。由此出发，他对审美体验作了细致的分析，并作了相应的阐述。

首先，他把人对于实在客体的知觉和认识同对艺术作品的审美体验严格地加以区别，认为“那种把人的一般认识和实践活动的对象与审美体验的对象视为同一物的论点完全站不住脚。审美体验导致的是一种特殊的对象——审美对象——的构成。虽然实在客体在审美体验中起某种调节作用，但审美对象并不能同给予审美体验最初推动的实在物等同起来。审美体验活动有意忽略客体的物质属性，却同时补充某些并不属于客体的审美属性。在欣赏

达·芬奇的《蒙娜丽莎》时，人们既不注意画布和颜料的质地，也不会认为画布上的少女是一个真实的人，而是在观赏一个由其面容、姿态等表现出来的处于某种精神状态下的非真实的少女。同样，在阅读一部文学作品时，读者的注意力并不集中在作品描写的人和物是否真的存在，而是关注“事件”发生的经过和人物的命运。

其次，审美体验是一个不断展开的过程，经历不同的阶段，包含各种要素，表现出不同的特征。英加登把这一过程划分为三个较为明显的阶段：一、“初始情感”阶段：当观赏对象的某种特殊质量（通常是“格式塔质”或“完形质”）向观赏者显现时，便会使其处于一种奇特的兴奋和激动情绪之中，这时，审美体验便开始了。被这种质量唤起的激动便是英加登所说的“审美初始情感”。他认为，“审美初始情感”有两个显著的特点，一是这种情感使观赏者从日常生活的现实态度或观照中解脱出来，转变为对对象的审美态度和审美观照。这时，他将与日常生活相脱离，中断对日常事物的关心，不再注意现实存在，而仅仅注意审美对象的某些性质，进入与它们的情感直觉联系。这造成审美体验与现实生活的分离。英加登写道：“审美的初始情感使体验者的基本态度发生变化，即从现实生活的自然态度转入特殊的审美基本态度。由于这种情感的作用，在自然态度中包含的对现实存在的信念被削弱，体验者的兴趣不再集中于实在事物的情境上，而转向了作为审美体验对象的纯粹质的方面。二是审美初始情感并非单纯的快感或愉悦，它是对对象令人激动的性质的迷恋，对进一步把握和体会这种性质的渴望。

审美体验的第二个阶段是向最初感知到的对象的“返回”以及审美对象构成的阶段。在对最初感受到的性质的进一步观照中，观赏者将会发现对象的某些不确定之处，于是常常自发地运用自己的想象和经验补充它的一些细节。当然，所补充的东西并非艺术作品明确提供的，而仅仅是观赏者在艺术作品的暗示下自己设计出来并添加在作品之上的。通过这种补充，观赏者所把握到的新的质量与最初感知到的性质达到一定程度的协调，从而形成和谐的新的整体。在审美对象构建的最初阶段，观赏者面对的是一个较为简单朴素的对象，需要充实和丰富。这样，审美体验便会继续下去，促使体验者努力地去寻找需要补充的质量，或者在艺术作品中深入地挖掘，或者在想象的观照中自行设计，并把“找到的”质量与艺术作品自身的性质融合在一起。于是，在审美对象构成阶段产生的审美质量会获得双重性质：一、范畴性结构。这意味着，被形象地把握到的质量组合为一个以独立形态显现出来的实体，成为似乎真实的“现实对象”（英加登认为这主要涉及作品所表现的人物和事物），而体验者将进入与这类对象（特别是人物及其命运）的情感交流；二、复调和谐的结构。各种质量不但构成和谐的统一体，而且体现出多样性，使显现出来的审美对象在形态上各不相同。一旦这种和谐统一的整体得以形成，审美对象的构建便完成了。

审美体验的第三个阶段是对已形成的审美对象的静观和情感反应。英加登认为，审美体验过程虽然具有强烈的不稳定性，是一个躁动不安的动态过程，但到了最后阶段却逐渐趋于平静。一方面，体验者这时会对已形成的审美对象的整体性质作平静的观照，从总体上更加深入地把握它，另一方面，又会对它作充满情感的意向性判断，在这种带有理性成分的判断中，新的审

美经验便产生了。

英加登认为，审美体验虽然有对艺术作品认识与理解的成分，但起关键作用的却是体验者的审美创造能力。它构成体验者“有别于日常生活中自然态度的一种积极的、创造性的审美人生态度的基础”，缺乏这种态度，人的生活将是平庸而单调的。

### 英加登晚年的发展

英加登的现象学美学虽然有许多合理的成分和创造性的见解，但也存在着明显的缺陷，因而遭到了来自各方面的批评。特别是本世纪六十年代以来，一些新兴的文艺理论流派加以伽达默尔为首的阐释学，以姚斯和伊瑟尔为代表的接受美学，对它的本体论文艺观进行了严厉的指责。许多批评家认为，英加登的现象学本体论美学把作为客体的艺术作品绝对化，视为一种封闭的存在和客观认识对象，从而把艺术作品孤立起来，割断了它与文艺总体进程中其他环节（创作活动与接受活动）和要素（社会存在、作家和接受者）的历史与现实联系，其次，它提出了一种客观主义的艺术作品价值论，声称作品的价值取决于作品本身的质量，而读者不可能通过阅读认识作品的全部价值，所谓“忠实的具体化”或“作品价值的重建”对于单个读者来说是无法实现的，从而在艺术作品的价值与读者认识能力之间划了一条不可逾越的鸿沟，带有不可知论的痕迹。

六十年代以后，英加登逐渐意识到他的理论的上述缺陷，开始把注意力转向审美客体与审美主体的相互关系和相互作用，并尝试将他的本体论文艺观同对审美接受活动的研究结合起来，以克服自身的局限。

在他去世的前一年即1969年，英加登发表了他的新作《现象学美学，确定其边界的尝试》。其中，他首先指出，自古希腊以来，美学研究始终在两个极端之间来回摆动，或者集中于“主观的方面”，即文艺创造者的各种经验及艺术作品的生产活动，或者仅仅注重“客体”，即自然构成或人工制作的、通常被称作艺术作品的对象。历来的美学家和文艺理论家无不强调其中的一个方面而贬斥另一个方面，因而两种立场始终尖锐地对立着。在他看来，把主体如文艺创造者和欣赏者的能动性和创造力，与客体如自然美和艺术美截然对立起来是错误的。事实上，对于一件艺术作品而言，开始时需要一位作者，需要他的主观创造力和创造活动，但作品一经完成，便确立了自身的本体论地位，即有了固定的结构和基本属性。这种结构和属性将以物质客体的形式延续下去，不以人的意志为转移。然而这时，它又需要读者和欣赏者将它现实化和具体化，使它的质量与价值显现出来，这个过程便是审美主体，即读者的审美经验和创造力显现的过程。两种显现——作品自身价值的显现和读者审美创造力的显现——是相互依赖，不能截然分开的。因此，审美活动应当看作艺术作品同欣赏者审美能力相互融合、互相交流的过程，它一方面导致作为审美对象的艺术作品所蕴含的潜能的实现，另一方面导致审美主体创造力的显现。美学应当试图追复这种相互交融过程的各个具体阶段。英加登认为，艺术作品或审美客体与它们的消费者或接受者的相互影响和相互作用不但可以而且应当得到深入的现象学研究，主体与客体，作品与读者之间的内在交流必须用现象学的方法得到如实的描述。

英加登提出这样的观点，目的在于超越传统唯心论与唯物论把主客体分

割开来，对立起来的立场。在他看来，在接受过程中，既存在被动感知即理解的阶段，也存在着主动的阶段，即超越已给定的东西，产生出作品中并不存在、由欣赏者创造出来的新的质量的阶段。但是，在主客体的相互交流中，不是一方发生变化而是双方都发生变化。

英加登晚年在确认美学研究的总课题是欣赏者与艺术作品的内在联系和交流时，原来坚持的读者对艺术作品必须忠实地理解和重建的观点有了根本的变化。他认为，在对艺术作品的理解中，读者和作品都经历了一个变化的过程，即，读者对作品的理解在一定程度上必然会偏离作品，这种偏离是普遍的，无条件的。对艺术作品的单纯重建和绝对忠实的理解是十分罕见的，就特定的艺术作品而言，假如忠实的重建现象经常发生，那么作为艺术作品，它实际上是无生命力的，枯燥而僵滞的，不能称为好的艺术作品。一部好的艺术作品除了要求读者重建它的固有质量，还必须允许甚至激发读者展开丰富的想象，吸引读者参与作品的艺术创造，使作品获得更加丰富的审美价值和内涵，得到多种形态的完成。

这一观点显然否定了他原先所主张的作品价值客观论，开始承认艺术作品理解、接受和评价方式的多元化，作品价值的多元化，从而向 60 年代以来出现的当代文艺理论流派靠近了一大步。

## 海德格尔的存在论诗学

自古希腊以来，哲学始终关注着两个基本问题：一、世界的本源问题；二、人的思维或意识。前者即“本体论”（Ontologie）问题或“存在论”问题，因为“本体”在希腊文中即“存在”之意。

人们通常把海德格尔的学说称之为“存在哲学”（Seinsphilosophie），因为，他正是站在“存在”的高度，从存在的意义和本质出发，来重新理解和审视一切的。海德格尔的学说是一个巨大的隐喻，关于“存在”的隐喻。它流露出一种基本情绪：对世界的无名恐惧，人被抛入一个不可理喻的荒谬的世界，任凭烦、忧、罪、畏、死摆布的体验，这种体验留给人的只有被遗弃者的孤独以及一切意义均已丧失的绝望。在海德格尔那里，人的整个存在，连同他与世界的全部关系都从根本上动摇了，存在失去了一切支撑，一切理性的知识和信仰均已崩溃，所熟知的一切也无可挽回地移向了虚无缥缈的远方。

将诗与艺术问题还原到存在论的维度来思考，是海德格尔诗学的主要特征。在他那里，诗与艺术问题不再是传统意义上的“美学问题”或“文艺理论问题”，不再是游离于生存之外，不关生存痛痒，与存在之真无关的问题。诗与艺术绝不是生存的饰物，而本身便是存在的根本方式，历史的基础，“真”发生的事件。作为一个“存在论”的问题，对诗和艺术的思经由海德格尔而获得一个空前的深度，海德格尔的诗学也因此而引人注目。

海德格尔（Martin Heidegger，1889—1976）生于德国巴登——符腾堡州黑森林地区的默斯基尔希，父亲为教堂执事，家庭中浓厚的宗教气氛对早年的海德格尔影响很深。由于家境贫寒，海德格尔中学毕业后只是受教会的资助才得以进入大学深造，在弗赖堡大学先后攻读神学、哲学、人文科学和自然科学。大学毕业后他先后任教于弗赖堡大学、马堡大学，后又回到弗赖堡任教授。1933年法西斯上台后，他被任命为弗赖堡大学校长，但10个月后即被解职。二次世界大战后，正是由于这一段“不光彩”的经历，他被禁止授课，并从此隐居在黑森林一所与世隔绝的山顶小屋，埋头著述。海氏一生刻板无奇，但其思想的深度和著述之丰厚却是本世纪思想家中所罕见的，以至于有人在他去世时断言：“在精神王国中，我们的世纪将是海德格尔的世纪，正如十七世纪可以说是笛卡尔和牛顿的世纪一样。”

### 基础本体论——对“此在”的存在论分析

在《存在与时间》的开头，海德格尔引用了柏拉图的一段话：“当你们用‘存在着’这个词的时候，显然你们早就很熟悉这究竟是什么意思了。不过，虽然我们也曾相信过它，现在却茫然失措了。”

海德格尔认为，世界的本源问题，即存在问题，是自古希腊以来哲学关心的基本问题之一，然而自柏拉图始，关于这个问题的讨论却走上了歧途。柏拉图及其以后的哲学家，把“存在是什么”作为哲学要解决的核心问题来探讨，从而创建了“本体论哲学”，直到今天，仍然影响着哲学研究的方向。但传统本体论在过去两千多年中并未真正领会过存在的真实意义，因为，当人们谈论“存在是什么”时，“存在”已经被当作一种“现成地存在着的东西”，从而把“存在”的概念偷换成“存在者”的概念。以他看来，哲学思

考的核心不应当是“存在是什么”，而应当是“存在为什么存在”，“存在是怎样存在的”，即不应当是“存在者”，而应当是“存在”本身。“存在”是一个动词，其基本含义是“显现”。“存在是怎样存在的”即意味着“存在是如何显现自身的”。显现是一个过程，因而具有时间性，时间性是存在的基本特征，“时间”和“存在”是密不可分的，对存在意义的考察必须在时间的范畴中进行。

在这里，我们可看到现象学方法的明显痕迹。首先，现象学哲学的创始人胡塞尔声称，哲学思维是一种绝对无偏见的思考，而要做到这一点，就必须既排除以往设置的各种理论前提，又要摒弃一切未经内省的、直接的经验成分，在没有任何先决条件的情况下研究“事物本身”，因为，哲学的认识应当是对本质的认识，而经验对象以及过去的认识中被考察的对象实际上是非本质的，因而必须被排除。胡塞尔认为，本质是意识对象的诸多变化不定的性质中稳定不变的“共相”，即普遍和必然的东西，而通过本质直观，在现象的多样性中直接把握对象，即意识对象的同一性，才是现象学要达到的目的。海德格尔对“存在”的追问恰恰采用了他的老师胡塞尔提出的现象学本质直观的方法。一方面，他通过对柏拉图以来关于存在问题的判断提出疑问和否定，“悬置”了过去对这个问题的理论思考；另一方面，他摒弃了“存在”的各种经验对象，即形形色色的“存在者”，从而悬置了非本质的实际存在对象。接着，他使用“现象学还原”的方法，试图从各种经验对象之中分离出“事物的本质”，即在实际存在者千差万别的现象中，发现它们的“共相”或“普遍必然”的性质。而这就是他所说的“存在的本质”以及隐藏在这之后的真实意义。他声称，作为本质的“存在”对于各种各样的“存在者”具有不言而喻的“优先地位”，不弄清“存在”问题便无法回答存在者的问题。其次，胡塞尔根据意向性理论，将“现象”看作两个既有根本区别又紧密相关的方面：“显现”与“显现者”。“显现”就是“意向活动”、“意识活动”或“意义投射活动”，而“显现者”就是“意向对象”、“意识对象”或“意义构成者”。显现者是在显现中被构成的，或者说，“意向活动”建构了“意向对象”，后者是“被构成的”，而不是“自在的”，因此，“意向活动”是“意向对象”出场的前提与根据，亦即“显现”是“显现者”的出场并是其所是的前提与根据。在海德格尔看来，胡塞尔的“显现”就是“存在”的基本含义，而“显现者”则是“存在者”的基本含义。作为显现的存在恰恰是自我隐匿的，因为，显现决不是任何可以直观到的显现者，就此而言，存在是“无”。

海德格尔对存在的思考是以一种特殊方式的存在——“此在”，即人的存在为出发点的。之所以如此，是因为在他看来，人是在其存在中唯一能够领会自己存在的存在者，对人来说，“存在”的意义不是一个悬浮的他者和外在于自身的东西，而是领悟着的人的存在，即“此在”本身。人是与众不同的存在者，是以领悟自己的存在的方式而存在着。“此在”有两个基本特点：一、它是从可能性方面来表示人。因为“存在”是一个动态的显现过程，而人之所以为人是因为它已经具备了存在的可能生，所以，这种可能性又是现实的可能性。二、“此在”所意识到的总是自我的存在，换言之，它所涉及的不是类和普遍性的人，而是指个体的“自我存在”，在具体的“在世”的发生形式中呈现出来。海德格尔把通过对“此在”的生存状态的追问而探讨存在问题的研究称作“基础本体论”，以区别于传统的本体论，他认为，

那种本体论事实上是一种无根的本体论。

海德格尔认为，此在的最基本的原始生存状态是“在世之在”，这意味着，此在虽然是个体的人的存在，但个体并不是与周围世界相隔绝，而是与周围的人与物打交道的方式而存在的。人处在怎样的生存状态之中，便有一种相应面目的世界与之相关，而“在世之在”就是对人与世界的各种关系状态的结构性的描述。“在世”不仅决定了世界的面目，而且决定着人自身的面目。

海德格尔论述了“此在”的基本存在方式，其一是“处身性”（*Befindlichkeit*），这是指人意识到自己存在状况的可能性。人的存在总是处在一定的境况之中，人是“被抛到”世界上的，从一开始就处在“存在于世”的结构之中，他不知道自己来自何方，走向何方，为何而存在，而对自身当下境况的意识就是对这种“被抛入性”的意识。其二是领悟（理解，*Verstehen*），这一方面表示人还具有主动与世界打交道的可能性。“此在”无论何时何地，都是特定的发生形式，人在本质上总是在他与世界打交道中被规定的，而这种与世界的关联始终作为“理解”过程发生着，正是在理解过程中，人主动地“筹划着”自己的存在。世界只是当人在理解和筹划自己的存在中显现自身时才有意义。在理解和筹划中，人始终根据各种可能性来理解自己，理解世界。其三是“言说”。理解过程呈现为“言说”，在言说中，此在作为“对存在状况的理解”显现自身，而世界在这种理解中敞开自己，变成语言。语言构成人的存在与世界的全部关系，也就是说，存在和世界是以语言的形式向此在显现自身的。“语言是存在的寓所”。

#### 此在的基本状态：“虑”、“畏”、“死”

海德格尔认为，“此在”总是以“领悟”（理解）的方式而存在，这种领悟或理解本质上就是对存在意义的自我意识。但这种自我意识并不是理性的反思，而是人的内在的心理体验。他把这种内在体验又称之为“心境”（一译“情绪”），正是这种“心境”向人展示着世界、人自身及其所处的境况，亦即基本存在状态。在他看来，这种基本存在状态体现在三种“心境”或“情绪”之中，即“虑”（*Sorge*）、“畏”（*Angst*）和“死”（*Tod*）。

所谓“虑”（一译“烦”），是指个人在与周围世界发生关系时，担心自己的生存受到威胁，自己的安全失去保障，自己的发展受到阻碍而产生的一种忧心忡忡的心理状态，它是一种感到自己的生存无庇护的体验。“虑”的基本含义是焦虑，它规定了人是一种“为已而存在”的在者，说明人在存在中反思、领悟着自己和自己的生存。“虑”可以分解为三种性质：“被抛入”、“沉沦”和“筹划”。

“初抛入”（*Geworfenheit*）意味着人来到这个世界上时已被投入某种生存境况之中，在他意识到自己的存在时，他已被置入有限的、黑暗的生与死的两极之间的、无法改变的处境，已被历史、语言、周围世界和自身境况所规定，只能接受它们而无任何选择的自由。“沉沦”（*Verfallen*）是说，由于人不可避免地要与“他人共在”，即生活在社会之中，不可能独立自主地存在，于是把自己的生存消融在这种共在之中。他无法实现自己的真实存

在，即“本真的存在”，而被“他人”即社会所制约，所规定。“沉沦”即人的存在方式的社会规定性。“筹划（En-twurf）是指人只能根据种种可能性来领悟自己的存在意义，并在此范围中生存与活动。“筹划”的核心是领会或理解，只有在此基础上，人才能把握自己存在的可能性，并适应此在。被抛、沉沦、筹划暗示此在的三种时间性：被抛入涉及的是过去，即先于自己的存在；沉沦关联的是现在，即自我此时此刻的存在；筹划针对的是未来，即可能发生的存在。

“畏”作为此在的另一种基本状态，指的是孤立的个人面对一个冷漠敌对的世界以及在被遗弃的体验中产生的一种无名的恐慌情绪。海德格尔特别指出，畏乃是本体论的，它不指向任何确定的对象，而是对不确定的，无法逃避的“存在着”这一事实本身的恐惧。“畏之所畏者不是任何世内存在者”，“畏之所畏者就是在世本身”因此，畏使人领悟到自身的存在，把自己从他人以及周围世界中突出出来。在海德格尔看来，只有畏才能把人从此在的沉沦中拉回来，并通过一种总体的震惊使人作为“孤独的自我”显现出来。“畏使此在个别化为其最本己的在世之在，这种最本己的在世之在领会着自身，从本质上向各种可能性筹划自身。”“畏”使自己所熟悉的世界整个地沉入绝对的无意义之中，它揭露出人对自身的存在被肢解的恐惧，表明人的整个存在连同他与世界的全部关系都变成可疑的，人所拥有的只是一个孤立无援的绝望的自我。因此，畏公开了此在的本质，把此在抛回到此在为之而畏者那里，即抛回到此在的本真可能性那里。

此在的第三种基本状态“死”指的是，人面临自己的存在遭到剥夺，即面临死亡所产生的一种情绪。在海德格尔那里，死被用来规定此在的有限性；死亡进入存在并存在于此在之中，此在的终点便是死亡。但是，作为一种界限的死亡又始终贯穿于此在之中，因为此在者对死亡是熟悉的，死亡意识对于此在者的人来说是本质性的，没有任何此在者能逃脱死亡，因此人经常无意识地、本能地探讨着死亡。海德格尔把此在称为“走向死亡的存在”，因为死亡是人的存在最固有的可能性，它决不能被取代。但死亡又是非关系性的，因为它取消了对世界的全部关系，并把此在抛回到它的孤独之中；此外，死亡虽是确定无疑的，但它事实上的降临又是不确定的。海德格尔相信，正是死亡以及对死亡的意识使生命获得了另一种性质，因为，没有死亡也就没有人的本己存在，本己存在仅仅在于对确定无疑然而又是不确定的死亡的等待与忍耐之中。

### 存在论阐释学

海德格尔存在哲学的基本问题是存在的本质和意义，即“存在之真”的问题，而他对这个问题的思考又是从此在入手的。此在或人的存在一个本质的规定性是人能够理解或领悟他的存在，即人与自身存在的关系。人对于存在意义的探索是通过此在的理解实现的，离开了理解，人的存在便与其他在者之在没有任何区别，仅仅是一种黑暗、混沌的存在，此在也就不复存在了。因此，理解是此在区别于其他任何在者之在的根本特征，构成此在的存在方

---

海德格尔《存在与时间》，第 186 页。

海德格尔《存在与时间》，第 187 页。

式。人在对其存在的理解中总是包含了对存在的某种认识，尽管这种认识并未上升到明确的意识或概念的高度。

海德格尔首先肯定了存在的绝对优先性。在他看来，人在有思维、有意识、有情感之前，他已经存在于世，已经“被抛入”这个世界，属于这个世界。意识和感觉并不是本源的东西，而是存在派生出来的。没有存在也就没有意识、思维、情感和认识。在这一点上，海德格尔和笛卡尔显然有根本的分歧。笛卡尔称“我思故我在”，断言“我思”是“我在”的前提，而海德格尔则恰恰相反，认为“思”只是“在”的结果。

但与此同时，海德格尔又把理解看作此在的本体论条件和人的一切活动，包括意识活动的基础，将它说成是先于意识、先于经验的。只要人存在，就会有理解，正因为有理解，才会有此在，有对此在的认识。因此，理解并不是主观意识固有的功能，而是它的基础和前提条件，而意识不过是从理解中发展而来的。

在海德格尔看来，理解植根于此在的可能性之中，这种可能性只有在人“筹划”自己存在时才会显现出来。世界并不是作为一个明晰的、现实的东西，而是作为可能性向我们呈现，而理解就是此在将自身的可能性投射于世界，使其成为可能实现的未来。他写道：“此在总是根据可能性来理解自己的”，“作为理解，此在在可能性基础上筹划自身……理解的筹划包含了此在的可能性——发展自身的可能性”。

海德格尔认为，世界只有与此在“相遇”，与我们发生关系时才有意义，而这种相遇关系恰恰是理解和被理解的关系。对世界的一切解释都产生于一种先在的理解，而解释的目的则是达到一种新的理解，使其成为进一步理解的基础。他把这种先在的理解称之为“前有”(Vorhabe)、“前见”(Vorsicht)和“前设”(Vorgriff)、认为它们是理解的“前结构”(Vorstruktur)：“无论如何，只要某物被解释为某物，解释就将本质地建立在前有、前见和前设的基础上。一种解释决不是无预设地把握呈现在我们面前的东西”，“意义是理解的根据，某物作为某物因此而变得可知。它从前见、前有、前设中获得它的结构”。理解的这种前结构是解释发生和进行的条件，没有这个根本条件，解释将不可能进行。它隐含着最基本的认识的积极的可能性，即一切知识都必须以理解的前结构为前提。这种循环性内在于一切理解之中，构成理解活动的本质特性。理解的循环作为人的存在的认识行为结构，是此在无法摆脱的先验图式，限定了我们理解的边界。

可是，既然一切理解都受制于一种先在的理解或前理解，都无法摆脱经验存在即此在的制约，或者说，既然此在的存在方式是理解，即此在以理解的方式存在，那么，对存在的理解和解释又怎么能突破理解的边界，超越此在，达到对存在之真和“本质”，即海德格尔所说的“本真存在”的认识呢？尽管他声称，“决定性的不是摆脱解释的循环，而是以正确方式进入这一循环”，“理解的循环并非一个由随意的认识方式活动于其中的园圈，这个词表达的乃是此在本身的存在论的先行结构”，但古典阐释学家如狄尔泰所陷入的对解释的循环的巨大困境，显然也困惑着他。

---

海德格尔《存在与时间》，第 185 页。

海德格尔《存在与时间》，第 191—193 页。

海德格尔《存在与时间》，第 195 页。

## 海德格尔三十年代的“转向”

正因为如此，海德格尔 1935 年以后离开了阐释学，抛弃了此在结构中的理解的循环。因为在他看来，理解循环中的前结构，即前有、前见和前设，是此在无法摆脱的先验结构，它体现为既存的语言，成为理解难以突破的边界，构成了“在场的存在”即此在的有限性。我们甚至可以说，语言只要对存在的意义加以言说，便必然滞留于此在的时间性之中，打上了经验的烙印，被禁锢于“前理解”这一先验自明的前提之中，落入了理解的循环这一陷阱。语言是“理解着的此在”所要表达的正是这个意思。

为了摆脱这一困境，后期海德格尔一反他前期对此在的分析和揭示，而将全部精力集中于对语言的诗化本质，对诗和艺术的思考，以发现一条通达“本真存在”之路。这是由“在场的存在”即“此在”，向“不在场的”或“缺席”的存在，即本真存在、诗意的存在的转向。它表明海德格尔的存在哲学陷入了阐释学的危机：他所要解释的恰恰是难以用语言解释的此在之超越，此在之彼岸。然而，这一“转问”却是海德格尔一次冒险的跳跃，造成了他的学说的一个巨大的断裂，前后期思想之间一条无法逾越的鸿沟。前期，他描述了此在之黑暗、痛苦、荒谬：人被抛入令人恐惧、充满“虑”、“畏”、“罪”，并被死亡所笼罩的处境，不自觉地沉沦于短暂的生命和被他人、被社会所规定的生存状态，并自得其乐地筹划着这种可悲的生存方式。而后期，他却突然跳向了另一个极端，跳向了永远不可能到来和实现的“存在之真”，“存在的诗意状态”。他断言语言的“诗化本质”或“唤神本质”可敞开一个极乐的“此在的彼岸”，通过荷尔德林、里尔克、特拉克尔、赫贝尔等诗人的吟唱和凡·高等人的艺术作品，可以聆听并感悟到“天命”，归达于一种与悲惨的此在截然相反的“本真的存在”、“诗意的存在”。这里，从“此岸”到“彼岸”，或者说从地狱到天堂的跳跃太奇特，太突然了，缺少一个过渡的中介，一座由前者通向后者的桥梁。

既然被抛入此在，沉沦于此在，并最终落入死亡的黑暗深渊是人的不可逃脱的命运，那么，海德格尔所说的本真的诗意存在便只不过是一个超验的假设，既不能为经验所证明，也不能被经验所证伪。或者说，它只不过是一个精神创造的神话，一个永远无法实现的梦想，一个无法企及的幻影而已。因为，人的存在的本质是时间性，人有生长，衰老，死亡，时间性是人的现实存在固有的，抽去了时间性的存在便不是人的存在，而仅仅是一个幻想而已。

归根结蒂，海德格尔所说的通过语言和诗的去蔽而敞开的所谓本真存在，只不过是对不可言说、不可描述的此在之彼岸的一种言说和描述罢了。将语言和诗的唤神本质同不在场的存在联系起来，是海德格尔试图摆脱解释的循环的一次徒劳而失败的尝试，一种无法解决的解决办法。尽管他声称要抛弃这一循环，但无论他如何挣扎，这个循环的阴影始终伴随着他。他所企盼的本真的诗意存在只不过提供了一种空洞的许诺，犹如宗教许诺给挣扎在痛苦的此岸的信徒们的“彼岸”、“来世”、“天国”。这个极乐的彼岸、来世和天国难道是语言和诗所能召唤来的吗？存在之真，之敞开，之本真状态只能意味着一种缺失，对人所注定要被抛入其中并且永远不得超脱的“此在”的一种精神补偿，或者说一种自我安慰，自我欺骗。人需要一种外在的、

崇高的价值来支撑他们的生存，因此，所谓本真的诗意存在只不过是使此在变得可以忍受而创造的一种理想，一个偶像而已。这是人的不自信和软弱的表现。马克思早就指出过：“神灵本来不是人类理性迷误的原因，而是人类理性迷误的结果。”

宗教的本质是对一种超自然的、超验的、主宰一切的神秘力量的信仰与崇拜，对一个包裹在虚无缥缈的灵光中的幻影的祈求。在海德那里，这个幻影正是那神秘而朦胧的、不可接近，无法企及甚至无法言说的存在之本质，存在之真，存在之本真和诗意状态。他企图通过语言和诗去召唤它，希冀以此去抵御和解脱此在之虑、畏、沉沦。这难道不是一种宗教情感，一种神学情感吗？

### 艺术作品的“本源”

1935年，海德格尔作了题为《艺术作品的本源》的系列演讲，同年在罗马又作了《荷尔德林与诗的本质》的讲座，1936—1937就尼采的美学作了一系列讲演。从此，他便投入大量精力来阐释荷尔德林等诗人的作品，开始了他后期的诗学沉思。在这种“诗性沉思”中，将西方的美学还原为“形而上学”，是他的美学批判的基本思路，由此，他对美学的批判成为他批判整个西方形而上学思想体系的一个重要组成部分。

在海德格尔看来，从古希腊的柏拉图一直到近代的尼采，西方美学史就是一个不断远离存在之真而去的过程。美学研究越来越深地滑入“感性学”的泥坑，直到它的终结形式——尼采的美学——最后以研究纯粹的感官“沉醉”而告终。在这一漫长的历史中，“美”变成了一种审美行为的尺度，正如“真”与“善”分别成为一种思想行为和道德行为的判断尺度一样。这样一种美学对艺术与美的沉思“并没有帮助过人们进入艺术的殿堂，事实上对艺术的创造性和深刻的鉴赏力也毫无贡献”。

他认为，只有黑格尔的美学超越了流俗之见而成为最伟大的美学，因为黑格尔第一次明确地将艺术问题还原为存在论的维度，艺术被思考为与“绝对精神”（海德格尔认为这实质上是“存在”）有关的事件。他相信任何试图从一种美的理论或艺术理论来理解艺术的途径都是不合适的。同样，这样对美本身进行思考也是不可能的，因为美本身与存在者和存在之真有密切关联。此外，从经验的角度理解艺术的本质同样是不可能的，因为，经验并不必然地体现出“真”，从我们已有的艺术经验和趣味来判断艺术的本质必然会出现谬误。

当美学对诗和艺术的思考不断排除它们与存在、真、语言、历史、生存等的本质联系后，诗和艺术就理所当然地被宣布为闲人们的“语言游戏”、“文化饰物”、“偶发热情”与“消遣方式”了。显然，美学之思最终取消了诗和艺术本身而并未对其作出本真的思考。但尽管如此，美学之思却以思考诗和艺术的假像取代了对诗和艺术的本质之思。

在海德格尔看来，必须对诗和艺术作“非美学的”（即反形而上学的）、“存在论”的思考，亦即真正聆听诗的歌唱，进入诗的歌唱，让诗自己揭示自己，并由此进入诗所言说的境界，进入语言。诗之思的尽头不是“知识”，

而是诗的歌唱——语言。思与诗的对话是为了唤出语言的本质，以便让人得以再次学会生存在语言之中。诗本身便是原初的语言。

在扫除了西方的“美学”对诗和艺术的本质的误解和“遮蔽”之后，海德格尔探讨了艺术的“本源”问题。很显然，他是从“真”的角度来把握“本源”的。作为历史性事件的“真”的发生成为一切事物出场并持续下去的本源，艺术当然也不例外。正是在真的“去蔽”和“澄明”的历史性活动中，事物在无蔽状态中出场。因此，艺术的本质即艺术的出场与持续。但艺术的出场与持续又与它的实现——作品——直接相关，因此，艺术问题必须首先落实为作品的问题，也就是说，首先必须弄清艺术作品的本质，即它是如何出场并持续的。而要回答这一问题又首先必须追问艺术作品的本源，因为正是这一本源使艺术作品出场和持续并获得其本质的。于是，追问艺术作品的本源构成海德格尔艺术之思的出发点。

在进入这一思考之前，他扫清了一些流行的观念。例如，起源于近代主体美学的一种看法认为艺术家是艺术作品的本源。这在康德和许多浪漫派美学家那里达到了顶点，艺术作品被视为天才的创造物。然百，海德格尔对此持深深的怀疑。他问道，假若作品是艺术家创造出来的，那艺术家又是怎样获得其声誉的呢？很显然，艺术家之所以能被称之为艺术家，是作品给他带来了艺术家的声誉，没有杰出的戏剧作品，莎士比亚将不会被称为艺术家。由此可见，作品反过来构成了艺术家的本源。因此他指出，任何一方都不足以成为另一方存在的唯一前提，无论就二者自身还是就其关系而言，艺术家和作品都是凭借一个先于他们的第三者而成为他们自身的，而这个第三者即命名艺术家和艺术作品的“艺术”。艺术是艺术家和艺术作品出场的根据或本源。

但是，艺术仅仅是一个词，还不是任何现实的东西。人们所能面对的唯一事实是作品，因此，“我们必须在艺术以一种真实方式存在着的地方去探寻艺术的本性，而艺术作品恰恰是使艺术出场的唯一现实”。对艺术作品的理解将提示我们如何去把握那使作品出场并持续存在的“本源”。

艺术作品是什么？一般人认为它只不过是一件物。悬挂在墙上的一幅画就像一支猎枪或一顶帽子；一件雕塑可以由一个展览馆搬到另一个展馆；人们用船运送艺术品就像从鲁尔区运出煤炭，从黑森林运出木材一样。但是，海德格尔认为，艺术作品作为“物”，乃是不同于一般物的特殊之物，它不是自然天成的，而是人工制品，但它又不同于一般人工制品供人“使用”，而只是供人观赏的。因此，它又不是作为“器具”的物。

那么，不同于自然之物和器具的艺术作品的本质是什么呢？是什么使它们作为艺术作品而存在的呢？如果不是物性和器具性使作品成为“艺术品”，那么，使作品成为艺术品的又是什么呢？

海德格尔认为，使艺术作品成为它之所是者是发生在作品之中的“真的事件”——“世界”和“大地”撞击的事件：作品以自己的方式“建立”了一个世界，从而展示大地，进入世界与大地的冲突，居于这一冲突的最高宁静之中。

海德格尔所谓的世界就是他早期所说的“此在”中的“此”。他写道：“世界并非摆在那儿的可数或不可数、熟悉与陌生的东西的单纯聚合，也不

是一种由我们的观念附加到这种既有之物总和上的纯粹想像的框架。世界比起我们自以为十分熟悉地在其中所把握到的可感可触的领域而言，它的存在更完满……世界绝不是摆在我们面前让我们仔细打量的对象。只要生与死、祝福与诅咒将我们不断引入存在，世界就永远是我们所从属的、非对象性的所在。”“世界”不能还原为任何一物，也不等于一切物的总和，它是一个非对象性的存在，是一个“无”，世界不是空无所有，而是“天地人神”的四重整体，在这个整体中，“神”（即存在）不断给出意义之光，人借着这种光得以见到万物（获得意义）。因此，“世界”是对大地的“意义化”、“澄明化”。无形而生息不止的世界是人存在于其中、所从属的“家”，它是敞开澄明之域，是与“我”和“我们”生死相关的“意义域”。此外，“世界”不是天然的，它是“天地人神”四重组合的作品，“我”参与了这个世界，参与了“我的世界”的建构。天然的在此不是世界，而是“大地”。一个世界产生了，一个世界消失了，但大地永存。

“大地”与那种有关土地的观念以及有关行星的纯天文学观念不同。它意味着“由此而产生的一切回归于此，并隐蔽一切自行涌现之物。”在海德格尔那里，“大地”、“自然”大体上是一个意思。大地与世界形成对照，大地是无意义的、神秘而沉默的，因此是自我隐匿的，不可穿透的。而对神秘无言的大地，人必须以建立“世界”的方式将大地“世界化”（意义化），为万物命名并赋予它们以意义，使之从隐匿的大地进入世界的敞开。被世界之光所照亮的万物得到彰显并支撑照亮它们的世界。但是，在世界之光中出场的万物仅仅构成世界的图像，而不是万物本身的显示，万物本身是黑暗而不可入的，无意义的，它在本性上拒斥意义，摧毁世界，不断回归于世界所源出的大地。因此，海德格尔说世界与大地的关系是互相冲突：世界要求“敞开”，大地要求“隐匿”，这种冲突正是“真”的历史性展开。在这一过程中，存在者既澄明（作为世内之物）又隐匿（作为世界之外的大地性之物）地出场，人的生存也被抛入真与非真的冲突之中。

### 艺术作品是“存在之真”的自行设立

海德格尔认为，在人的生存历史中，真发生的方式是多种多样的，艺术就是其中之一。艺术导致世界与大地的冲突，引起“真”的事件的发生，其方式是在作品中经由建立一个世界而展示大地。他举了一个十分有名的例子：凡·高的一幅画《农鞋》。这幅画看起来并不复杂，画面上除了一双破旧的农鞋什么也没有，甚至没有起码的背景。但是：

在这双磨损的破旧农鞋中可以窥见农人劳苦步履的艰辛，窒息生命的沉重，凝聚在那遗落于寒风猎獭、广漠无际、单调永恒的旷野和田垄上的足印的滞缓。鞋上有泥土的湿润和丰厚。夜幕降临，荒野小径的孤独寂寞在这鞋底下悄然流逝。这双鞋在颤栗中激荡着大地恒寂的呼唤，显示着成熟谷物的无言馈赠，散发着笼罩在冬闲休耕、荒芜凄凉的田野上的默默惜别之情。它浸透了农人渴求温饱、无怨无艾的惆怅和战胜困境苦难的无言的内心喜悦，也隐含着分娩阵痛时的颤抖，以及死亡威胁中的恐惧。这器具归属于大地，

---

海德格尔《艺术作品的本源》，《海德格尔全集》第31卷，第237页。

海德格尔《艺术作品的本源》，《海德格尔全集》第31卷，第241页。

它在农人的世界里得到保护，正是在这种被保护的归属中，这器具本身才得以居于自身。

显然，海德格尔看到了画面上没有的东西：农鞋所归属的大地和保护它的世界。作为物它是大地性的，具有大地的神秘无言的特征。但同时，它作为一件器具又是世界性的，在农人的使用中进入农人的世界并加入了这一世界的建构。因此，只有在这个世界中，农鞋才作为被使用的物而存在，所以说它在世界中得到保护，一旦脱离这个世界，它便是纯然的物而非器具，并将回归和隐入大地。也就是说，当农鞋处于它所归属的大地和保护它的世界中时，它才同时作为大地性的物和世界性的物而显现，带出它存在的全部事实，而不是摆在那里使人不在意的东西。

如此看来，一双农鞋并不仅仅是真正意义上的农鞋，因为它的在场需要不在场的世界和大地的保证。而不在场的世界和大地却往往因为其不在场而被人忽视和遗忘。在日常生活中，我们便是这样同事物打交道，往往见物而不见存在。然而，正是艺术作品的特殊存在和魅力中断了我们的日常态度，使我们注意到那隐于事物之后的不在场的世界和大地，从而重新审视在此之间的存在者的存在，而面对它的真正的丰盈。对此，海德格尔作了精彩的说明：

凡·高的一幅画，一双粗糙的农民的鞋，别的什么也没有。实际上，这幅画描绘了无，但就这幅画而言，却又有什么东西。当你独自一人直接面对它，仿佛你自己正在回家的路上，你扛着锄头，在最后一堆马铃薯篝火熄灭之后，夜晚迟迟地降临了。在那儿有什么？画布么？笔触么？色块么？

在那儿，画布消失了，笔触消失了，色彩消失了，在那儿出现了农人的大地和世界，它的艰辛，它的喜悦，它的忧愁，它的神秘……，正是这种描绘召唤不在场者“出场”，成为无形的在场者。于是，我们看到了画面外的那么多“无”转换成实实在在的“有”，无限的“有”，即农鞋所展示的存在的丰盈。在此，农鞋不再是摆在那儿的一件东西，一堆扎在一起皮麻，而是作为“器具”居于大地和世界之间的存在者了。在农人世界的光照中，它从物性的大地涌现，活生生地来到我们面前，带着泥土的芳香，生存的艰辛，农人的喜悦和悲伤来到我们面前，使我们心动。

海德格尔反对艺术模仿说，认为这种学说从自然态度出发，误以为艺术只是逼真地模仿摆在面前的东西；艺术描绘“无”对他们来说无异于天方夜谭。但艺术描绘的恰恰是“无”，而且只有通过描绘无才能真正描绘有。脱离不在场的无，有也就不再在场，正如脱离了不在场的大地和世界，农鞋也就不成其为农鞋，而只是一件空无所有的物一样。凡·高使一双农鞋真正在场就在于他的作品描绘了不在场的大地与世界，在大地和世界之间，农鞋才作为农鞋而显现。

为了进一步说明这一点，海德格尔举了一件非写实的作品作为例证：

一座古希腊神庙并不再现什么。它只是矗立在石壁深谷之中。这座建筑收藏着神像，在此收藏中，神通过敞开的门廊进入神圣之域。通过神庙，神便出场了。神的出现本身便是神圣之域的伸展和界定。而神庙与其境域并不消隐模糊。正是这神庙最先将各种途径与关系协调统一在自己周围，其中，生与死、祸与福、荣与辱、盛与衰都获得了人的命运的形式。这种敞开的关联域，这无所不在的领域就是这个历史性民族的世界。

的确，一座希腊神庙并没有模仿什么实在，然而，它敞开了一个希腊人

历史性地栖居于其中的世界，一个“希腊人的世界”。不仅建筑艺术如此，一部音乐作品亦如此。一首贝多芬的音乐模仿了什么呢？但谁也不能否认，这首音乐作品建立了一个“世界”，以贝多芬命名的世界。

神庙所建立的希腊世界引出了大地的展示：神庙静静地耸立在山谷中那嶙峋的岩石上。风化的顽石突然在对神殿的支撑中迸发出无穷的力量，抵御着肆虐的暴风雨，也显示着暴风雨的力量。阳光下，神殿闪耀着白昼的光芒，展现出苍穹的广博无垠，深邃渺远。黑夜不再迷，星光格外亲近，大海的咆哮，拍岸的惊涛以此颂扬神庙的巍峨尊严与肃穆宁静。世界豁然开朗，澄明和照亮人类栖居的大地，迎迓着神的出场……

海德格尔认为，在艺术作品中被建立的世界和被展示的大地有一种对立统一的辩证冲突，它们的关系是有差异的亲密：“世界与大地在本质上不同，而又不可分割。世界由大地获得自身的基础，大地则因世界而得到展示。世界与大地之间的关系并不消减为互不相干的、对立的空洞联合。世界建立在大地之上，而又竭力超越大地。作为自我开放着的世界是不能容忍任何归闭的，但作为庇护与遮蔽的大地，则总是要将世界收入并保存在它之中。”

世界是意义化之域，大地是无意义之域，它们相互对立，但又不可分割。世界不能凭空建立，而必须建立在大地上，一切意义化的活动都要依赖物性媒介并在物之中进行，如绘画需要颜料画布，雕塑需要石料青铜等等。不仅艺术作品的物性构成需要物，作品的形像也依赖于物的形态。反之，大地的展示也要依赖世界，无世界的大地是隐而不彰的，神秘黑暗的，大地必须在世界的意义化的活动中出场。因此海德格尔说，与其说石头构造了神庙，不如说神庙使石头成了石头；与其说色彩构成了绘画，不如说绘画使色彩成了色彩；与其说声音构成了音乐，不如说音乐使声音变成了声音；与其说词语组成了诗歌，不如说诗歌使词语成为它所是的词语；与其说物构成了艺术作品，不如说艺术作品使物成其为物。正是艺术作品那无形的世界之光照亮了黑暗的大地，使万物得到彰显。

但是，彼此依存的世界与大地又在各自返回自己的本性的途中拒斥对方。世界要将大地世界化，意义化，使无意义的万物具有意义而展示出大地的神秘，大地则要将世界大地化，它消解意义，使进入世界澄明的万物归闭于大地。因此，海德格尔称：“通过建立一个世界并展示大地，艺术作品实现了二者之间的抗争。作品的存在处于世界与大地的冲突之间。由于冲突在亲密的统一中达到顶峰，作品的统一便出现了。冲突是作品动荡不已并不断加剧的聚集。如此显现的作品的宁静在这种冲突的亲密中出场。”在宁静的作品中实际上发生着世界与大地的激烈冲突，而作品的生命正在于此。

海德格尔认为，作品中发生的世界与大地的冲突就是“真”与“非真”的冲突。所谓真即“去蔽”或“无蔽”之义。去蔽或无蔽实际上就是“世界化”，即让存在者作为被赋予了意义的事物而从无意义的大地中涌现出来，对领会着的人敞开。但这恰恰意味着，在世界中出现的存在者原来是“无世界的”，即隐蔽而无意义的。“世界化”就是揭去存在者这种原初的隐蔽状态，将存在者引入世界意义的澄明。

艺术作品的本质在海德格尔看来就是“存在之真”置入作品，世界与大

---

海德格尔《艺术作品的本源》，《海德格尔全集》第31卷，第286页。

海德格尔《艺术作品的本源》，《海德格尔全集》第31卷，第291页

地的冲突置入作品，亦即“存在之真”在艺术作品中的自行设立。艺术在根本上是“真”发生的活动，而作品是这种活动的产物。真将自己置入了艺术作品，只不过它“居用”了作者和欣赏者，通过他们来实现这种置入。这种居用本身便启示我们，对人的居用乃是存在的“天命”，离开了人的创作和欣赏，真的事件将无法发生。在这一意义上，又是人的创作，即艺术活动将“存在之真”置于了作品之中。

在这里，我们可以发现海德格尔的表述包含着一个内在的矛盾与含混。“存在之真”是怎样“置入作品”并“自行设立”的呢？且不论他所说的“真”的先验论形而上学性质，这“自行设立”，“自行发生”本身便很可疑。难道说艺术本身便先天地、先验地、不证自明地拥有并守护着“存在之真”，是“真之家”么？令人遗憾的是，艺术作品亦有高下、雅俗、优劣之分，凡·高、荷尔德林、里尔克这样的艺术家毕竟只是极少数，大量的艺术家和艺术作品并不能像海德格尔所说的那样去“敞开”存在之真，即“大地与世界的冲突”。让“存在之真”自行设立到他们的作品中去岂不是太抬举他们了？抑或他们算不上海德格尔所称的“艺术家”，他们的作品称不上真正的艺术品？而揭示了“存在之真”的艺术家和艺术作品只有海德格尔所列举的那寥寥数人，那屈指可数的几件？果真如此，这个世界岂不是太可怜了？

也许，“存在之真”必须通过艺术家们的领悟、感受和体验才能“置入作品”，才能“自行设立到艺术作品中去”？但海德格尔对“体验美学”是深恶痛绝的，因为它“把艺术作品看作是一种……感性领悟的对象，即感性知觉的对象”，“体验也许不过是置艺术作品于死地的因素，只是，这种死亡出现得极慢，以至需要好几个世纪”。有人曾对这一观点作过进一步阐发：“体验所体验的终究是一个对象的存在，其中隐含着移情或对象比原则”，而“对象的假像其实不过是主体的感受性，或者更确切地说，主体感受本身就已经是一个对象或准对象的此在了，仍然隔离着存在自行发生的本源。总之，无论在艺术作品中，在艺术欣赏中，在艺术创作中，体验与被体验均作为‘在者’相对存在着，其展示着的丰富性实为消逝着的环节，因而对艺术的本质即真理的发生是一个敞开着遮蔽。”

但是，不经过领悟、感受和体验，“存在之真”如何“自行设立”到艺术作品中去呢？除非凡·高、荷尔德林等艺术家是天生的圣人，神的儿子，真理的化身，毋须经过体验便能创造出启示存在之真的艺术作品。或者，真理特别宠爱他们，专门在他们不自觉的情况下潜入他们的作品？

其实，海德格尔本人对艺术作品的阐释也逃脱不了一个体验的命运。读了他对古希腊神庙、凡·高的《农鞋》和荷尔德林、里尔克、特拉克尔、赫贝尔等人诗歌的分析，我们可以发现，这种分析所使用的完全是现象学方法，是一种地地道道的“意向性投射”，“主体的体验”和“移情”。

所谓“意向性”，总是包含“显现活动”与“显现物”，或“意识活动”和“意识对象”两种组成部分。赋予意义的意识活动总是把感性材料构造为一个意识对象，或反过来说，意识活动总是内在于意识活动，并通过意识活动的意义授予形成自身。

---

海德格尔《艺术作品的本源》，《海德格尔全集》第31卷，第258页

张志扬《是路，还是风？<艺术作品的四源>在海德格尔想转向中中的意义》，载《门——一个不得其门而入者的记录》，上海人民出版社1992年，第141页。

海德格尔对艺术作品的阐释完全是一种授予作品以意义的意识活动，只有通过这种意义授予，古希腊神庙、凡·高的《农鞋》、荷尔德林的诗才具有他所描述的意义，即他所说的“存在之真”。硬说这个体验，不是移情，而是“存在之真的自行发生”，“自行设立到艺术作品中去”，只不过是自欺欺人罢了。倘若“体验所体验的终究是一个对象的存在，即对象的此在”，那么，海德格尔所赋予艺术作品的意义或“存在之真”，说到底也只是一个被体验的对象和对象的此在，一个逻辑上的“在者”，而绝不是什么“存在自行发生的本源”。

### 诗对存在的吟唱

海德格尔说，“人诗意地栖居在大地上”，本真生存的根基是诗性的。晚期，他所说的“栖居”就是他早期所称之“在世”、“存在”。栖居并非日常的所谓居住，而是根本的居，居于世界中的居，居之家不是一般的房屋，而是“世界大厦”。

不过，正如房屋之作为居之所并未先为人准备好一样，这“世界大厦”也不是早就在此等着人居住的，因此，居同时也意味着“筑”，对世界大厦的筑。海德格尔试图通过居与筑的内在关系进一步看人生在世是如何可能的，而与居相关的筑说明了这一点。在他看来，作为“在世界中存在”的“居”首行意味着拥有世界之家，守护世界之家，与世界之家共在。离开了世界之家，居便是不可设想的。正因为如此，居又意味着拥有支撑世界的大地，守护支撑世界的大地并与它共在。非对象的世界之家不在空中而在大地上，世界化的大地和大地化的世界才是人栖居之处。

海德格尔称：“居本身总是与万物共处的。作为守护的居把四重世界守护在人与万物的共处中。”这意味着，居作为对世界之家的守护，亦即对万物的守护，在世界中的栖居就是与万物共处，在原大地上立足。在他看来，不仅物作为世界的聚集者和承载者而必须与世与人相关，而且，也并不因为人对它的无视而与人无关，相反，被人践踏和无视的物总是以致命的报复证明它对人的制约。因此，“守护”正是“居与筑”的本意，即是说，筑是出于居而受制于居的，是筑人的“在世”。无论如何，居是统摄一切筑的目的：居作为在世，作为“人与万物共处”是筑的根本尺度与要求，这样的筑才是本质的为居而筑。但是，在历史上，居对筑的制约关系却渐渐被人们遗忘了，这种遗忘导致了“居”的隐匿与“筑”的失当，筑与居分离开来，筑不再受居的制约，而仅仅是人的主观意图的贯彻，从而丧失了筑的原初尺度，筑造了非本真的在世，非本真的世界，人感到一切皆空，四顾茫然，心无所寄，足无所托，万物与我陌生，他人与我敌对。人孤独地被抛在此，无家可归。

海德格尔认为，本真的居之筑应当“让存在者是其所是”。这种“让……是”的关系被他称之为“自由”。自由的本意不是人的主观任意性，而是让存在者各行其是，摒弃一切人为的对物的存在的干涉，因为这种干涉扭曲了物的存在从而遮蔽了物本身。当然，不干涉物的存在并不等于物的存在与人无关，相反，物的存在需要人的守护，也就是说，物的出场和持存需要人的帮助。只有当此在的人将万物带入他的世界时，万物才会出场并持续地在场。不过，至关重要的是将万物带入一个什么样的“世界”，这个世界是否真正源于存在。只有真正源于存在的世界才能真正照亮万物的存在，使其在无瑕

状态下出场，相反，在一个不源出于存在的世界（如现代技术世界）中，万物的存在则被扭曲而遮蔽了。因此，“让……是”在根本上乃是从存在出发而对本真世界的筑，对非本真世界的摧毁。这样的筑才能为万物本身的出场，为人与万物的共处提供可能。

在海德格尔看来，作为“让……是”的居之筑就是通过一个本真世界的建立而建立存在（神、天空）与万物（大地、人）的本真联系，从而居于存在的澄明。这种筑不是别的，正是“诗化”活动的原始意义。由于只有“诗人”能听到存在的呼唤，应和存在的召唤，传达存在的召唤，从而按存在的命令召唤一个本真的世界，使万物在这个世界中沐浴存在之光，并使人与万物处于存在的澄明，作为“让……是”的居之筑从一开始就是以“诗”来命名的。诗人的诗化活动保障了人的栖居，建立了存在（古代的神）与万物的联系，这在神话时代是一目了然的。

海德格尔提出了这样一个问题：我从哪里来？向何处去？我要干什么？他认为，那最初的尺度是由诗人来神思，采纳，给予的。诗作为原初的尺度构成人栖居的基础。他借用荷尔德林的一首诗对此作了解释。荷尔德林写道：

“假如生活是十足的辛苦，人可否  
抬望眼，仰天而问：我甘愿这样？  
当然，只要善——这纯真者  
仍与他的心同在，他就乐意  
以神性来测度自身。  
难道神不可了知？  
抑或他显露自身犹如苍穹？  
我宁愿相信后者。神乃人的尺度。  
人功德丰盈，但却诗意地  
栖居于大地。如果可以，我要说，  
那被称作神的形像的人，较之  
夜的星光闪烁，更为纯真。  
大地上可有的一种尺度？  
绝无。”

海德格尔认为，人所操劳追求的乃是他通过自己的努力而挣得的，但这一切并未触及人旅居于大地这一本质，并不构成人生存的基础。人虽然建立了丰功伟绩，虽然这种“功业”也是一种筑造，但不过是一种日常的筑造，并不使人的栖居在根本上成为可能，属于这种筑造的功绩绝不能使居的本性充盈起来，相反，这些功绩假如仅仅是为了他们自身而被追求与获得，那么，它们甚至是对居自身本质的否定。那给日常之筑奠定基础的是另一种筑，即“诗之筑”，诗之筑是敞开世界，为日常之筑提供根本尺度的筑，是对人所栖居的“世界之家”的筑造。

海德格尔写道：“倘若我们广义地、本质性地充分思考‘栖居’这个动词，那么，它给我们指明的便是这样一种方式，以这种方式人他生活在大地上和天空之下——走完他从生到死的整个行程。这行程有各种方式并且富于变化，然而，贯穿始终的仍是栖居这个主要性质，是人短暂逗留这个主要性质。这是大地与天空、诞生与死亡、快乐与痛苦、劳作与词语之间的栖居

和逗留。

如果我们把这多重的‘之间’称作世界，那么，世界就是人居住的家……它首次把可作居住背景的大地带入人之近旁，并同时把它置于广阔的天空之下。只是作为人居于世界之家这一尺度而言，他才响应这种感召：为神建造一个家，为他自己建造一个栖居之所。”

在海德格尔看来，对神性的渴求人的本真天性，只要人回到自己的本真天性，他就会“以神性尺度来衡量自身，就会仰望天空，追寻神的踪迹”，因为天空是神的居所。正是这种神性渴求使他仰望天空，打开天地“之间”，栖居于天地之间。在神性召唤下，人跨越自身，向神性靠拢，以神性测度自身。而神性渴求便是存在的渴求，对神性的追问就是对存在的追问和领会。人的存在正是在对存在的追问和领会中不断地追寻存在的无穷可能性，存在的可能性将人的存在引出自身而不断地向未来转移。这便是超越，是走向未来的生存历史。而“神性”象征了“存在”的神圣，神性追求更深入、更富象征意味地道出了人存在的本质，神性追问更直接地道出了对存在的领会的本质。

因此，诗人以言说神性的方式言说存在，以追求神性、歌吟神性的方式来确定人的本真生存，为人的本真存在采纳原初的尺度，为人的超越建造通向神性之路。海德格尔断言：“诗便是对神性尺度的采纳，为了人的栖居而对神性尺度的采纳。”写诗就是这种原初尺度的采纳和测度的活动，一切此类活动都是诗性活动。

正因为如此，凡是诗性尚未泯灭的人都不可能真正地沉沦在世界的营营苟苟，都不会深陷在日常奔走忙碌中对存在的呼唤听而不闻，都不会一生低头于足下的小利而不仰望天空。神性的尺度是对一切世界性尺度（包括人自身的尺度）的否定，对主体中心、人类中心的否定，它引导着人的自我超越，向本真的生存可能性靠拢，对人的自我封闭的突破。

诗正因为最初采纳了神性尺度，所以为人的生存提供了基本的尺度。但是，这种尺度的采纳不同于一般尺度的采纳，而是一种“聆听”，一种诗性聆听，在聆听中让神性尺度自己言说。只有这样，它才会显现出来。在这种意义上，海德格尔称“写诗即发现”。这是对深藏在天空万物中的神性的发现，对隐匿的“存在之真”的发现，对原初尺度的发现。写诗就是采纳这一尺度，用它测度一切，批判一切，赞美一切。

诗由于采纳了最初的神性尺度，所以为人的生存提供了基本尺度。因此海德格尔写道：“只有当诗发生，出场，栖居才会发生。……诗首先让栖居在其本质上得到实现。”人并不仅仅栖居在大地上，并不仅仅靠劳作和建筑而居留，他还需要宁静、和谐、光明、温暖，没有这一切，栖居只能是一种沉沦，一种苟活。诗作为原初的“筑居”揭示了栖居在本质上必须是诗意的，只有诗意的栖居才能引导人本真地生存。

## 语言对存在的言说

---

海德格尔《赫贝尔——家之友》，《海德格尔全集》第32卷，第93页。

海德格尔《荷尔德林与诗的本质》，《诗、语言、思》，第211页

海德格尔《……人诗意地栖居》，《诗、语言、思》，第227页

如果说诗作为原初的尺度敞开了一个生存的世界，并为存在提供了本真的基础，那么，将这一世界宣示出来、确定下来，将这一尺度宣示出来、确定下来的便是“语言”。正是语言道出了天上神的迹像，以命名的方式唤出了“世界”，使其澄明，使人的生存无蔽。离开了语言，一切都将在黑暗中隐匿不彰。

在《荷尔德林与诗的本质》中海德格尔写道：“首先，十分明显的是，诗的活动领域是语言，因此，诗的本质必须通过语言的本质去理解。尔后，以下的情形便了然大白了：诗是对存在的第一次命名，是对万物的本质的第一次命名。诗并不是任何一种随意的言说，而是特殊的言说，这种言说第一次将我们日常语言所讨论和与之打交道的一切带入敞开。因此，诗决非把语言当作手头备用的材料，毋宁说，正是诗第一次使语言成为可能。诗是一个历史的、民族的原初语言。因此，应该这样颠倒一下：语言的本质必须通过诗的本质来理解。”

在这里，海德格尔指出了诗与语言一种隐蔽的循环关系。正是基于二者在本质上的循环阐释，他对诗和语言作出了一种全新的解释。

海德格尔提出这样一个问题：语言是以何种方式作为语言而发生的？他对这个问题的回答是：是语言在说我们，而不是我们在说语言。

在过去，语言一直被认为是人的活动，是人表达思想和传达意义的工具，人创造了语言，使用着语言。

但海德格尔认为，这完全是一种流俗之见。他追问道，我们说的“话”是从何处听来的？回答当然是“前人”。但这个“前人”又是从哪里听来的呢？如此不断地追问下去，就会追问到第一个说出词语者。他就是“话”的最初发出者，他将第一个词给予聆听者。这个“他”就是“存在”，即海德格尔所说的“神”。神在这里是一个隐喻，它启示我们，最初的语言言说不是人为的，而是“非人”的。海德格尔将这种非人的、最初的语言言说看作语言的“本已言说”。所谓的语言的本已言说指的是存在的本已显示和给出，这种“说”意味着“显示”，“让……出现”，“让……被看见”，“让……被听见”。在他看来，存在、显现、言说与逻各斯都意味着存在者原初的、本已的涌现，这种涌现就是存在者默默的言说，显示。“回到事物本身”就是回到事物本身的显示与言说，回到对这种显示的直观和对这种言说的聆听。而诗人正是这第一位聆者。

正是在对“存在”的言说、聆听与应答中，诗人说出了全新的一切，第一次传达了语言言说，使语言成之为语言。

在海德格尔那里，对语言言说（即存在的显示）的聆听乃是他早期所谓“领会”、“理解”这一此在的生存方式的隐喻性说法。在他看来，正是“领会”（理解）这一生存环节将人的生存与广大而丰饶的存在之域联系起来，正是经由领会中道出存在的意义（即语言言说）而成为言说的解释使人生存在存在的澄明之中，因此，正如离开了领会不可能有解释一样，离开了聆听也不可能有言说。

海德格尔认为，人在这种聆听中的传达不是人的主观行为，而是语言本身的使命，是语言在言说。它在存在的命令下召唤人这个特殊的聆听者与言传者，从而在人的语言活动中实现自身。简单地说，是语言“居用”人来实

现自身。在此，海德格尔用一种神秘的方式道出了一种深刻的关系，即语言与人之间的“居用”。一方面，语言居用人而在人的言说中实现自身，另一方面，人也居用着语言，在对言说的聆听与传达中获得了语言，获得了言说。正是在这种相互居用中，人使语言成了语言，语言使人成了人（拥有了语言并栖居在语言构建的世界之中）。

传统的语言之思之所以越来越偏离语言本身，就在于它遗忘了“是语言在言说”，而将语言看作纯粹的人的主观活动，看作人主观任意的造物。这种语言之思是无根的。在海德格尔看来，语言言说（存在的显示）在本质上是整一神秘的，它不可言传，因为言传就是符号化，而符号化始终是静止的，分割的。

海德格尔把人的语言活动分为“本真言说”与“非本真言说”，认为聆听的真误决定了言传的真误，或者说，领会的真误决定了解释的真误，在通常情况下，领会的先行结构总是充斥着人们的言谈，这种言谈对存在本身的言说（显示）充耳不闻，从而阻碍了领会对存在的本真纳入，同时将俗常听到的一切，将一切先人之见当作真理。因此，俗常的言说乃是非本真的言说。此外，非本真言说的另一种形式是概念化、系统化、理论化的语言言说，这种言说将语言凝固成僵死的硬壳，从而建构出一个虚假的语言世界，使其沦为贯彻一些人的主观意志并奴役一切的工具。由于这种语言根本上的主观性和非本真性，它反过来对人的统治便显示为邪恶的暴力，语言建构的世界就成了人囚居于其中的牢狱。

本真的言说一直深藏在被传统语言之思遗忘了的诗性言说之中。只有诗人，真正的诗人，在始终不渝地聆听语言言说（存在的召唤），应和语言言说而创作出伟大的诗篇。正因为有了诗人（除了狭义的诗人，还有在每个人心灵中保存的诗性），人才在大地上写出了“存在之诗”。

在《形而上学导论》中，海德格尔写道：“在词和语言中，万物才首次进入存在并在起来”，“凡无词处一无所有”。这就是说，凡无语言之处，存在是不可能出场并显示的，它只能沉默于黑暗的混沌之中。有了词，才有了一切的出场。而第一个命名之词总是诗人寻找到的，因为诗人被“天命”所遣，必须传达存在（神性）的言说。

既然诗人发现词的本质并找到词，那么也首先是诗人以诗的方式在词揭示存在这种根本性的意义上使用词。这种揭示性的词语使用便是“为存在命名”。“命名”总是第一次的，第一次将存在的显示昭示于人。诗性言说的启示力量就在于它永远是不可重复的第一次言说。对存在的第一次命名。由于有了诗人的言说，这个世界才会不断以新的面貌出现。诗人的言说为我们建立新的世界，使我们“诗意地栖居”。因此，海德格尔说：“诗就是以词语的方式确立存在。”而当词语作为确立存在的诗出现时，词语便传达着存在的言说，诗人歌吟便回荡着存在的言说。正因为这样，我们总是感到在伟大的诗篇中所看到的不是人的词而是“神”的记号，所听到的不是人的声音而是“神”的声音。正是诗的歌吟使语言言说（存在言说）转化为本真的人之言说。海德格尔称是诗使语言成之为语言，而成了语言的言说就是诗。

在海德格尔看来，诗作为命名性言说，乃是对物的存在的言说。它不同

---

海德格尔《形而上学导论》，《海德格尔全集》，第21卷，第118页

海德格尔《语言》，《诗、语言、思》，第198页

于抽象的概念性言说，因为这种言说将物的存在抽去了，以符合逻辑推理的需要；它又不同于功利性言说，因为这种言说将物手段化了，以满足人的意志需要。这两种言说都不能切中物本身，不能使物的存在显现出来，反而将它遮蔽了。它们都不能在词的本性上言说（揭示物的存在），而是将词语作为主观行为的工具对物作对象性言说。与此相反的是诗的命名性言说，这种言说要求深入到词的内在本质中去，召唤物本身的到来，让物的存在显示出来，从而使物成其为物，使人与物发生共存关系。在诗的命名性言说中深藏着一种诗意态度，亦即海德格尔所说的“守护”而不是“掠夺”的态度，“让其出场和存在”而不是主观肢解的态度，与物共存而不是君临万物任意主宰的态度，只有在这种态度中，隐匿的物才会真正来到人面前，也只有持这种态度，对物的命名才会深入到物本身，召唤它对人显现。

诗性言说守护着物的存在，并以命名的方式揭示出物的存在，从而为人在大地上的栖居筑造着家园（世界）。诗吁请那在世界活动（赋予意义）中认可万物的世界的到来：“为世界命名这种言说……把世界交托给物，同时又将物保存在世界之光中。世界使万物存在。万物呈现世界，世界认可万物。”

海德格尔的“世界”是一种意义结构，这种结构是天地人神的四重组合，这个世界的建构就是授予万物以意义。被授予意义的物才会在世界中呈现出来，即存在起来，无意义的物是隐匿的，不存在的。因此，世界之光照亮了万物，它们的呈现也就是意义世界的呈现，即“天地人神的出场”。

### 诗在这贫乏时代的使命

当今的时代是一个什么样的时代？

一个贫乏的时代。海德格尔借用荷尔德林的诗句回答。

所谓“贫乏”指的是一种根本的缺乏：神的缺乏，荷尔德林称之为“神的缺席”。尽管神的称谓仍充斥在人们的喧哗中，但事实上人们已经赶走了神（尼采说人们“杀死了”神）。海德格尔认为，在西方，对神的驱逐自柏拉图的时代便开始了，这就是“人本主义”的历史或“形而上学”的历史。贫乏时代的根本特征是“神不在场”，这意味着“存在的隐匿”。

在海德格尔看来，在当今这个贫乏的时代，艺术的本源已不再是“存在”（神），而是“技术”（人），它的发源地不再是“存在之域”（神性之域），而是“技术世界”（人性之域）。

这是因为，在我们的时代，“诸神被驱逐”，“存在被遗忘”，艺术失去了与存在（神）直接相关的可能，存在作为艺术的本源已不再是了然之束，所以，艺术慢慢脱离了其真正的本源而失去了神性。

艺术从它的本源的漂离是同人对神的驱赶和取代同步发展的。发端于柏拉图、亚里士多德时代的形而上学最早将人本主义的信念转化为隐蔽的哲学形式，人们相信“理性”（智慧）已远胜于“神性”（存在）。理性对神性的取代，智慧对存在的取代，乃是人对神的取代。智慧的算计取神性之思而代之，并由此成为人生存的基础。人赶走了神，自己成了存在的根据（意义的本源：我思、主体、意志、纯粹的自我等等），人成为万物的主宰，万物作为“人的造物”而沦为任人宰割的对象。为了更有效地贯彻自我意志，支

配万物，人发展了“技术”，而技术一经产生，便无限制地扩张，并进而摆脱人的控制，最终控制了人自身。其实，技术意志就是异化了的人的意志。技术要求人将一切物变成原料和材料，它取代存在（神）发出命令，迫使人按照它的要求对待一切，使一切对象化、标准化、工具化。在技术的命令下，艺术也被驱使，成为“文化工业”的婢女。

因此，海德格尔认为当今时代的艺术之源不再是“存在”（神），而是“技术”（人造物），技术对艺术发出命令，提出要求，从而迫使艺术成为一种“技术性活动”。

正因为如此，当今的艺术已不再是人生存的本源，不再源于存在的真，不再建构“天地人神”四重整体的世界，相反，却依照现代世界的技术性要求发生，因而只是这一世界的附庸。

但尽管如此，海德格还是作了进一步思考，这就是对深藏于现代艺术之中的“未来艺术”的探索。而对他发出启示的则是“指向未来、期待神”的诗人荷尔德林、特拉克尔、里尔克、赫贝尔等。

荷尔德林在他的诗歌中暗示，我们所在的“无神的时代”并不意味着神已死亡（如尼采所称“上帝死了”），神只是暂时“缺席”。不在场的神仍在遥远的、看不见的地方呼唤人，神不在场的“世界之夜”隐含着神“隐匿中的在场”，为神的重新到来悄悄作着准备，而这一切唯有真正的诗人才能感悟到，正是他们在为神的重临而歌唱。

贫乏时代的诗的这一特征使我们对现代艺术有了新的认识：现代艺术作为技术世界的产物虽然漂离了它的本源而不成其为艺术，但随着技术世界向神性世界的转移，现代艺术的非艺术性将会被克服而重新与神（存在）建立联系，成为真正的艺术和人的历史性生存的本源。这种艺术将有可能重建人与存在的关联从而使人走出世界之夜。

那么，在这个贫乏的时代，诗人应该做些什么？海德格尔回答道，为神（存在）的重临做准备，因为“只剩下一位神能拯救我们”。技术就其本质而言是人靠自己不可能制服的东西，但神的重临需要人的努力，需要人准备道路，将他无声的呼唤转化为言说。是谁最先听到远方的神的呼唤？海德格尔说，是诗人。诗人荷尔德林就常常感到“远古传给我们的指号是诸神的语言”，感到神要通过他讲话。对贫乏时代的诗人来说，向世人传达远古诸神留下的信息是他们圣神的使命。由此，海德格尔称，贫乏时代的诗人是这样一些人，他们“由衷地歌唱酒神，觉察离去诸神的踪迹，逗留在诸神远去的途中，并因此而为他们的亲人追寻转折的道路。”

为此，贫乏时代的诗人注定被抛入人神之间。一方面，他首先看到了别人尚未看到的远古诸神的指号，听到了神的召唤，而不得不执着地追随神，背离这无神的时代，成为真正的“孤独者”，另一方面，他又受天命所托而在这个丧失聆听的时代向他的同胞传达神的信息。

海德格尔称：“由于神的缺席，那给世界以基础的基础隐匿了……没有根基来支撑的时代悬于深渊之中。”“世界”已成了“深渊”，因为澄明（神、意义之源）并不在场，太阳沉落了，大地堕入黑暗。“深渊”所揭示的正是大地因无神而出现的黑暗。人作为意义之源取代神只是人的自大自欺，人心

---

海德格尔《诗人何为？》，见《诗、语言、思》，第94页

海德格尔《诗人何为？》，《诗、语言、思》，第92页

所照亮的一切不过是人心制造的幻像。但人并未意识到这一点，甚至丧失了意识这种处境的精神能力。

显然拯救必先来自深渊处境的自觉与发现，在“世界之夜”的时代，世界的深渊必须被人体验和忍受。而要做到这一点，就需要那些“进入深渊者”，那能进入深渊和敢进入深渊者正是诗人。在走向深渊的途中，我们遇到了一位现代诗人——里尔克。

海德格尔认为，里尔克达于深渊底部而向人们昭示了深渊的本质：唯意志主义。里尔克指出近代唯意志主义同主体性对象意识的结合导致了特殊的观照物的方式：对象化。自然万物按照意志的要求在人的意识中被设为对象，世界图像取代自然本身的涌现而成为唯一的“现实”，人们看到的是一个与意志相关的意识建构物，关注的是在场的对象，不在场的世界隐匿了，物也隐匿了，它们的存在日益被迁移到金钱的震响中。人再也见不到不在场的世界与物（自然、大地），但正是这不在场的世界与大地构成人生存的保证与庇护。

在里尔克看来，拯救应来自一种“意识的逆转”，真正返回意识的内在性，从算计性的对象化意识转向心灵性的非对象化意识，即由意识的外在性返回内在性，从习惯于对可见的外在对象的把握转向对不可见的内在领域的把握。正是在这“不可见”的心灵空间，我们见到了在对象化世界和技术、金钱关系中见不到的一切：存在的敞开。

所谓“意识的逆转”是自我意志的言说向内在心灵呼唤的言说的转换，即恢复语言与存在的关联。内在心灵呼唤的言说作为“存在的歌吟”将帮助人走出技术世界而返回“最宽广的存在之域”。但是，这种语言的逆转需要极大的勇气，因为人已经习惯了将语言看作自我意志的造物，表达意愿的工具。

在这里，我们又看到了诗与语言、语言与存在的一体关系。在这个贫乏的时代，唯有诗人的歌吟传诵着存在（神）的言说，

里尔克的诗是对“即将到来的世界时代”的应答，它触及到贫乏时代的诗人的真正本质，即他是这一时代向世界时代转换的先行者和使徒。只有实现了这样一种本质，那真正的歌吟才会出现，这是存在之歌，建构“世界时代”之歌，将引导人走出深渊。

无家可归也许是贫乏时代的诗人最痛心的感受。在这个时代，沉沦于俗世的人是绝对不会有这种漂泊感的。只有诗人念念不忘人类被逐出的家园，不忘与神同在的时代。因此，贫乏时代的诗人成了“家”最忠实的守护者。

海德格尔把诗人赫贝尔称为“家之友”，认为他心目中的“家”就是存在，自然。他本人常用“自然”来称呼这个“家”。

赫贝尔大半生在异地他乡度过，但对童年和故乡的回忆始终召唤着他。他大部分诗歌都是用巴登地区的方言写成的。海德格尔称，他经由“方言”而“栖居在对语言的澄明的接近中”，即“家”的澄明接近中。赫贝尔深知家与方言的关系，深知方言中掩藏着亲爱的乡土，伟大的自然，而他在穿越方言的途中接近“家”，在守护并拥有方言中踏上归家之路。

作为“家之友”，他对“家”有一种特别的领悟，深知“家”的本性在于它的“自然性”，那协调万物、滋养万物、丰盈众生的自然性。他一往情深地关注这自然性，成为“家”的知音。

海德格尔认为，人一方面以技术的方式制造一个“假冒的自然”，按照

自己的意志与欲望维持并装扮着这个“自然”，摧毁着人生存的大地，另一方面又生存在这个虚假的“自然”中习以为常，将真实的自然忘得一干二净。但赫贝尔却以方言的歌唱守护着自然之家，因为方言还保持着语言原初的命名力量，方言是前技术化时代的语言，是自然语言的言说。在方言中，人贴近泥土和大地，方言言说着存在者原初的存在，未被技术语言污染的存在。赫贝尔以最纯真优美的方式把宇宙乡土化了，从而把技术化的自然还原为自然的自然，把技术化的“物料”还原为物本身。这种自然和物本身不是抽象的概念和公式，而是充满生命和感性力量的东西。乡土化无疑是一种诗意的筑造，它所筑造的是一种更为根本的栖居，“存在之家”的栖居。

在海德格尔的著作中，荷尔德林是提到次数最多、获得评价最高的诗人，因为在他看来，荷尔德林是贫乏时代的“诗人之诗人”，是从未来的“世界时代”走来，启示、引导贫乏时代的诗人之诗人。从根本上看，荷尔德林不是从技术世界的深渊走来，而是从正在降临的神那里走来，正是他，给这个贫乏时代带来了“未来的希望”。

海德格尔声称，荷尔德林作为从未来走来的诗人，已经在他的歌声中给现在这贫乏的时代注入了未来的因素，未来已经通过他进入了现在，虽然这一切还不为人知。在这种意义上，海德格尔说：“如果认为荷尔德林的时代只是在‘每个人’都理解了他的诗那天才到来，那将是一个错误。荷尔德林的时代不会在这种误解中来临。”在这个贫乏的时代，荷尔德林的诗显得“不合时宜”，不被人理解，恰恰证明了这一时代的贫乏。作为神（存在）的声音，他的诗是为聆听神的召唤的诗人以及这一时代中别的先行者而写的。不仅如此，海德格尔还断言，荷尔德林的诗作为未来之诗不仅现在不能被超越，而且将不会消亡，因为作为歌吟它是存在的天命而不是人的声音。

在这个背离家园（神、存在、自然）的贫乏时代，荷尔德林所传达的“天命”便是“归家”。作为“家”中的来者，他向漂泊流浪者讲述了“家”（本真的存在）的故事，作为神的使者，他引导着游子们艰难地返回“家”。

海德格尔认为，“家”作为历史性的栖居之所，乃是接近存在的本源的，因为，在“家”中住着神（存在之真），而归家就是返回这一本源。归家是贫乏时代诗人的天命，他必须呼唤神打开家门。于是，贫乏时代的诗人面临一种痛苦的处境：他必须言说却又无法言说。正因为如此，诗的歌吟只能是一首“无字之歌，因为它没有真正命名的言词。无字之歌是贫乏时代的诗歌言说，对于这一时代的诗人来说“只有一种可能：他必须靠近神的空缺……在对这种空缺的准备性接近中充分等待，直到在对缺席的神的接近中获得第一个命名的词”。

在这个贫乏的时代，一切本真诗人的歌吟都是“归家之诗”，因此，只要诗的隐喻回荡在诗的言说之中，这种“归家”就会成为现实。未来的“世界时代”就会取代这个贫乏时代。

海德格尔所说的“归家”就是返回大地和自然，回归本源的存在，守护“天地人神”四重整体。在那里，“大地与天空、神与众生……合为一体，四者中的每一个均以自身方式反映其他三者的在场”；同时，人与大地，与万物亲密无间，与自然冥化合一，守护着大地的充盈，使世界成为可居住的；

---

海德格尔《对荷尔德林诗歌的阐释》，《海德格尔全集》，第31卷，第435页

海德格尔《追忆诗人》，《海德格尔全集》，第31卷，第313页

人与自然不再对立，而是建立一种和谐安宁的关系……海德格尔试图以此来与当今这个“技术统治的世界”相抗衡，来抵御人在这个“贫乏时代”的非本真的、虚假而荒诞的存在。

回归大地，重建与自然的和谐关系，多么美好诱人的理想！然而，它能够像海德格尔所说的那样，通过诗人和艺术家的呼唤而实现么？

应当说，人与自然的分裂和对立是以人类的祖先——亚当和夏娃——被上帝逐出伊甸园为象征和开端的。

圣经说，亚当和夏娃是因为“原罪”才受到上帝的惩罚，被逐出伊甸园的。

奥地利作家汉德克（Peter Handke）却说，他们被逐出伊甸园，并不是因为“原罪”，而是因为想变得同上帝一模一样。

两句话的意思其实是一样的，只不过表达方式不同而已。

所谓“原罪”即违反上帝的禁谕，受蛇的引诱偷吃了知善恶之果。人类的祖先在偷吃这禁果之前，是不知善恶美丑，混沌愚昧的，只因吃了那智慧之果，才懂得了分辨它们，才有了“原罪”，才被赶出伊甸园，被罚终身劳作，生殖，死亡。上帝为什么要禁止他们尝那智慧之果？又为什么要那样严厉地惩罚他们？答案只能是：全知人能的上帝绝不能容忍他的造物也有智慧，因为一旦人也有了智慧，就会同上帝一模一样，就会向上帝要求平等权力，与他分庭抗礼。

因此，人之所以成其为人，是因为有了分辨真假善恶美丑的能力，有了智慧，即有了意识与自我意识。在这里，“原罪”=意识和自我意识。

但是，自从有了自我意识，成为“自为之物”，人也从自然中分离出来，开始了与自然的对立（在此之前，人与自然合为一体，只是自然的一部分）。人开始感觉到自然的强大，自然对自身的压迫与限制，产生了对自然的恐惧，意识到自然强加给自己的必然。这种必然对人来说无疑是一种痛苦，人当然不会甘心于此。于是，这才有了认识自然、战胜自然、征服自然的原始欲望，而科学技术便是人实现这一欲望的工具。在与自然作斗争的漫长历史中，这个工具被人不断地发展、完善，在它的帮助下，从人征服自然的原始欲望中产生的实践又受自身内在逻辑的支配，不可逆转地逐步导致了人对自然的征服、主宰、奴役和破坏。人终于变得同上帝一模一样了，甚至自己就成了上帝。

然而，一旦获得了对自然的自由，统治了自然，人却遭到了可怕报复：摆脱了一种必然性——被自然所统治的必然性——却陷入了另一种必然性，即被科学技术和物统治的必然性。科学技术原本是人与自然作斗争并战胜自然的工具和手段，这时却成为支配人及其生存世界的一种独立的外在力量：

科学技术把人与自然的关系变成了占有者与被占有者、使用者与被使用物、生产者与原料的关系，把自然“对象化”、“人造化”了，将它变成了一个没有温暖、没有爱，死气沉沉的、冷冰冰的“金属框架”，从而带来了“世界之夜”和“没有尽头的冬天”。

科学技术剥夺了人的自然性，压抑并摧残着人的本质。人被工具化，机械化，标准化，非人化。它导致了精神的贫乏，情感的丧失，个性的扭曲。科学技术对自然的统治是同对人的奴役紧密相关、同步增长的，科学技术愈是进步，人对人的统治力量便愈是强大，对人的管理与控制便愈是严密，愈是冷酷无情。

科学技术使人获得了驾驭自然的自由，但与此同时又将人置于物的必然和强制之下。人愈来愈沉迷于物质追求和消费追逐，从而被物的贪欲所控制，依附于一种虚假的满足，成为物的奴隶。

总之，人对自然的自由越大，这种自由带来的后果对人的限制也越大，人对科学技术的依赖也越深。自由走向了它的反面，变成了必然。这就是辩证法。

因此，被自然所统治或统治自然（这意味着被人自身为了战胜自然而释放出来的怪物——科学技术——所支配），二者必居其一。犹如面对两堆一模一样的干草的普里丹之驴，选择了其中的一堆便放弃了另一堆一样，对人来说只有一种可能性，即只有必然性。今天，既然他已经奴役了、破坏了自然，那么，失去自由，受科学技术和物的摆布和奴役便是他必然的命运，而重建与自然的和谐关系，回归自然便只能是一个虚幻不实的梦。伊甸园永远消失了，天堂的大门永远关闭了，重返又如何可能呢？

## “法兰克福学派”的 美学与文艺理论

“法兰克福学派”是当今世界重要理论思潮——“西方马克思主义”——中影响最大、理论建树最为丰富的流派，它诞生于本世纪二十年代，以德国“法兰克福社会研究所”的成立（1924）为标志并因此而得名。1931年，德国哲学家马克斯·霍克海默（Max Horkheimer, 1895—1973）接替卡尔·格林贝格出任第二任所长后，该所的研究重点发生了重大变化，开始从哲学和社会学角度对现代资本主义社会的总体状况进行跨学科的综合研究。1932年，霍克海默创办的《社会研究杂志》成为该所的理论阵地，并逐渐聚集了一批年轻的研究马克思主义的学者如阿多尔诺、马尔库塞、本雅明、弗洛姆等，从而开始了它的鼎盛时期。1933年，德国法西斯上台后，该所成员相继流亡美国，继续其理论研究活动。1950年，该所迁回德国法兰克福，在霍克海默和阿多尔诺的领导下得以重建，而马尔库塞和弗洛姆则留在美国，仍然从事批判资本主义制度的理论活动。以上四人，加上曾在该所工作过的本雅明，及该所第四任所长，号称法兰克福学派第二代领导人的哈贝马斯组成了该学派的理论核心，并发表了大量著作，在西方，特别是欧洲和北美，产生了巨大反响。六十年代西欧各国大规模学生运动便是在法兰克福学派的理论影响下爆发的。七十年代初以来，随着霍克海默、阿多尔诺、马尔库塞和弗洛姆相继去世，法兰克福学派作为一个实体虽不复存在，但其理论在国际上的影响并未削弱。尤其是哈贝马斯，自七十年代以来一直活跃在世界理论舞台上，成为西方马克思主义的主要代表人物和当代最重要的思想家之一。

### 哲学和社会学理论

法兰克福学派的理论也称“批判理论”，因为在它看来，马克思主义的本质是批判的，只有在对资本主义社会的批判中，马克思主义才能产生和成立。这种批判精神在马克思的著作（特别是早期著作）中得到明确体现。但是，在恩格斯所领导的第二国际以及此后的马克思主义思想家那里，批判的本质渐渐削弱甚至完全泯灭了。而要重振马克思主义，就必须恢复它的批判精神，对现代社会作出全面、深入的分析 and 彻底的批判。1937年，霍克海默正式提出，要用一种“马克思主义的社会批判理论”来和传统的理论相抗衡，并认为，批判理论的出发点首先在于它对自身的倾向性有清醒的认识，一种理论不可能是中立的、纯客观的，它的倾向性必然包含在它的目的之中。在否定人与人之间的压迫关系的基础上重建社会，将人作为具有自我意识并在社会现实中自觉行动的主体，恢复其社会进化中的核心地位，是批判理论的主要目的。传统理论包括社会主义理论，把自己置于现存社会用以自身再生产的“专业化劳动”过程中，从固定的既成事实出发，得出同现存社会相适应的“顺从主义”结论，从而蜕变为一种“虚假意识”。而批判理论与此相反，它把自身置于社会的自我再生产机制和现行劳动分工的限制之外，使人意识到现代社会的基本矛盾和弊病。因此，它是一种否定现有社会再生产过程的全新的理论。

法兰克福学派的哲学和社会理论的基本特征，概括起来有以下几方面：

一、人本主义倾向。它所关注的是现代资本主义制度下人的解放问题，

尖锐地批判当代资本主义社会中存在的人的种种异化现象，认为这个社会是一个全面异化的社会，人的本质遭到严重的摧残和压抑。霍克海默指出，资本主义对人的统治是同对自然的奴役联系在一起的，而先进的科学技术和现代化大工业便是这两种统治形式最巧妙的结合。在他看来，“个性的摧毁并非科学技术或人的自我保存的动机所造成的，并不能简单地归咎于物质生产，而应从这种生产的形式，即在工业主义的特殊构架中人与人的相互关系中去寻找根源。”马尔库塞在《单维人》中指出，随着生产力的发展和科学技术的进步，资本主义对自然和人的统治也日益科学化、合理化。科技的发展和生产的社会化使人完全听命于技术和工具的奴役。这种奴役比阶级统治更加野蛮、沉重。它使人丧失了自由和主体性，使劳动、生活和业余时间单一化、标准化、规范化，剥夺了人的个性和创造性。资本主义生产的发展虽然满足了人的物质需要，但却将人抛入无休止的消费追逐中，从而扭曲着人的本能：“这个社会在总体上是合理的，它的生产力摧毁着人的需要和天赋的自由发展，它的和平安定是通过不断的战争威胁来维持的，它的强大是与压迫人的现实可能，平息为生存而进行的斗争联系在一起的。”“反对自由的斗争最有效、最坚韧的形式是灌输给人以物质的贪欲，这种贪欲能使人的精神斗志颓丧，从而使压迫和奴役永久化。”马尔库塞认为，物质满足作为一种外在的虚假需求使人丧失自我意识，消除了人对社会统治的不满和抗议。人在精神上失去自由，政治上失去选择的可能，思想上则失去批判和否定的能力，从而不得不盲目地依附于社会的经济、政治、意识形态和文化的统治，成为资本主义“一体化的牺牲品”。其次，科学技术把现代社会变成了一架机器，一切人和物都沦为被管理的对象，成为新的奴隶。在《启蒙的辩证法》中，霍克海默和阿多尔诺断言，曾经把理性从神话的束缚下解放出来的资产阶级启蒙精神虽然使人获得了对自然的统治，但这反过来又变成了一种新的神话，广义地被理解为人类文明的最高命令。资产阶级曾用理性清除了封建社会遗留下来的思想迷信，但是，它又创造了包裹在新的科学专制主义下的新迷信。启蒙的理性增强了人与自然对抗的力量，但同时又提高了一些人对另一些人统治的力量，导致了新的野蛮，堕落为操纵大众意识，扼杀个性自由的工具。这一过程实际上是“启蒙的自我摧毁”。启蒙带来了一种破坏性的“盲目的进步”，它系统地消灭了批判精神，消灭了否定，作为一种“技术思维”的统治使人的主体性彻底丧失。商业拜物教渗透于一切生活领域，而思想则被摧毁。这带来了大多数人对一种建筑在科学管理基础之上的社会秩序的盲目服从，人被全面物化，而科学技术仅仅是实行这种暴政的手段而已。哈贝马斯亦强烈指责现代资本主义社会中人的生活世界的“殖民化”倾向，在他看来，当今的西方社会中日常生活的经济化，竞争机制的普遍化，建立在“技术原则”之上的官僚化的管理方式以及日益沉重的“效率压力”带来了人在新的历史条件下的物化，人已陷入了“物的统治。”

很明显，法兰克福学派的思想家对当代资本主义社会里的人的物化的批判来自马克思关于资本主义制度下人的“异化”的论述。马克思在早期著作，特别是《1844年经济学——哲学手稿》中把异化作为资本主义社会现实的社

---

霍克海默《工具理性批判》，法兰克福1967年，第三卷15页。

马尔库塞《单维人》，法兰克福1963年，第11页。

马尔库塞《单维人》，第24页。

会过程，首先是作为劳动者在资本剥削下的现实苦难来分析，认为克服这种异化的唯一途径是消灭生产资料的私人所有制，消灭剥削，使劳动不再成为个人生存的手段。只有在未来的共产主义社会，当物质极大地丰富，人人不必再为生存而担忧，劳动成为人的自觉需要时，异化才能最终得到克服。

然而，这一观点却遭到法兰克福学派的驳斥。他们认为，马克思仅在“劳动”，即物质生产和分配的层面上分析异化现象，把革命的目的局限在劳动者贫困状况的改变，似乎只要变革了生产资料所有制，消灭了剥削，物质上富裕了，人的异化便会得到彻底克服。马尔库塞指责说，这种理论是极其片面的，人的解放并不仅仅是物质——技术层面上的解放，而是整个生存层面上的解放，物质生活的富裕并不等于人的自由和幸福，这在今天的资本主义社会已经得到证明。在现代资本主义国家，劳动者的物质生活水平尽管已大大提高，但在精神上却陷入了更加沉重的统治，人的物化现象更加严重。哈贝马斯称，马克思主义的社会分析只注重物质的生产与分配，从而把人类种群的自我保存和发展仅仅归结为“劳动”，这一理论将人完全视为客体化对象，将其思维和行为等同于一种仅与资本主义物质生产相关的理性行为，从而完全忽略了人在精神和文化上的需要。

二、绝对的否定性。法兰克福派的理论家们在哲学上反对黑格尔的辩证法，认为黑格尔辩证法中的否定最终导致肯定，导致同一性，因而是彻底的。批判理论主张彻底的否定原则，反对任何形式的肯定和同一性。霍克海默宣告，批判理论遵循的是一种“否定的辩证法”，目的在于“揭露一切阉割、扭曲、压制人性，阻碍人的自由发展的现象。”马尔库塞认为，哲学在本质上是否定现实、批判现实的，因为只有否定现存的一切，才能打破旧的现实，开创一种新的、超越一切旧事物的现实。阿多尔诺在这方面更加激进，他把“否定的辩证法”视为批判理论的哲学基础，认为辩证法的灵魂就在于它的否定性，它是一种摧毁的逻辑，是“对彻底的非同一性的意识”。而否定之否定导致肯定的黑格尔辩证法“最终趋向于同一性原则，趋向妥协，趋向矛盾的调和”，因而是“向现存的统治制度投降”的不彻底的哲学立场。

阿多尔诺指出：“将否定之否定与肯定等同起来构成黑格尔同一性哲学的精髓，它把形式原则提升到纯形式的高度……假如总体是不真实的，那么部分的否定绝不能导致总体的肯定，而只能是总体的摧毁。”以他之见，辩证的矛盾运动不可能上升为更高一级的综合和肯定的整体，不论这种整体是返回自身的世界精神或所谓必然实现的、生产力与生产关系处于和谐状态的无产阶级社会。总体总是不真实的，因此，对现有的一切作彻底的、具体的否定应当是唯一的可能。否定的辩证法首先反对同一性原则，因为这种原则用普遍性概念压制了一切个性和特殊的事物，创造了一种普遍的虚假联系，“意味着统治和压迫”，它的基础是资本主义的市场交换原则，而理性由于容忍这一原则已将自己出卖给同一性。否定的辩证法坚持矛盾的绝对性和非同一性，在它看来，事物永远不可能与自身同一，辩证法除了否定之外不可能是别的东西，因为批判本身就是否定。所谓否定，是一种“连续的、开放的、彻底超越现存的一切的否定”，它决不包含任何肯定。此外，阿多尔诺还声

---

霍克海默《工具理性批判》，法兰克福 1967 年，第 174 页。

阿多尔诺《否定的辩证法》，法兰克福 1966 年，第 15 页。

阿吉尔诺《否定的辩证法》，第 28 页。

称，否定的辩证法是反体系的，因为体系本身便是一种肯定意识，它阻止自我反思，使人陷入不能真实地看待现实的虚假概念之中，而否定的辩证法不是一种普遍的理论，不是一种世界观，仅仅是一种批判，一种意识形态批判和社会批判。

在这一思想的指导下，法兰克福学派对资本主义社会提出了尖锐的批评。他们指出，资本主义社会在总体上是一个“不真实的”（阿多尔诺语）、“病态的”（马尔库塞语）社会，在这个社会里，人虽然在物质生活上有了很大改善，但却陷入更加严密的统治。这种统治建筑在科学技术的最新成就上，并以“科学的管理”出现，因而是一种“新极权主义的统治形式”。它从思想上消灭了反抗，使人彻底丧失了判断事物的能力。资本主义已完全耗尽了它的“乌托邦潜能”，再也没有改善的可能，不可能再给予人以任何希望。马尔库塞号召人们开展一场“大拒绝”运动，与这个社会全面对抗。

在这一点上，法兰克福学派第二代领袖哈贝马斯与老一代批判理论家如霍克海默、阿多尔诺和马尔库塞有明显的不同。哈贝马斯虽然看到了资本主义社会制度固有的弊病，指出它业已陷入日益严重的“合法性危机”，但并不否认西方社会制度的历史成就，认为这一制度仍存在着自我改善的可能。它的“乌托邦潜能”并未像阿多尔诺所说的那样已经耗尽。在他看来，克服当今资本主义制度的弊端，消除人的异化，改善社会状况的唯一途径在于“重建交往理性”：不仅理论研究的重心应当由“认识——工具理性”转移到交往理性上来，而且在生活领域必须采取各种形式和手段对“生活世界的殖民化”、人际交往结构的破坏、日常生活的贫乏化提出强烈抗议，反对以利润为目的的职业劳动的工具化，抵制竞争机制的普遍化，以及日益沉重的“效率压力”，反对服务性行业、人际关系和时间的金钱化，批判无休止的“消费追逐”。他提出，生活世界应当从官僚管理机构的控制下挣脱出来，在人與人相互理解、相互同情、相互支援的基础上按照自助和互助的形式重新组织起来。然而，最重要的是在公共生活（包括政治生活和经济生活）中实现符合“交往理性”要求的“话语意志”的民主和自由。这意味着，话语的一致性必须在反对使用权力和暴力、人人都有权参与的前提下按照交往理性的原则来实现。

三、对工具理性的批判。法兰克福学派的思想家们尖锐地批判近代社会理性的片面化倾向。在他们看来，理性在古希腊前苏格拉底哲学家（如巴门尼德）那里本来是统一的，存在与思维、真理与理性具有不言而喻的同一性。从柏拉图开始，理性显露出分裂的最初迹象。柏拉图在理念论中，试图把认识论问题同本体论（存在论）问题、伦理问题同审美问题区分开来，从而第一个将理性划分为不同的表现形式。真正使理性发生分裂的应当是亚里士多德。他把智慧视为人的最高品质，认为“道德使人制订出正确的目标，而智慧则使人选择实现这一目标的正确手段”。在他看来，智慧是实践理性与理论理性相结合的产物。这样，他便明确地把理性划分为两种：体现在实践中的实践理性以及体现在道德中的理论理性。随着时间的推移，理性的分裂日益明显。由于自然科学和技术的发展并逐渐形成独立的知识领域，理论理性与实践理性之间的裂痕愈来愈深。虽然中世纪的基督教思想家和一些唯心主义哲学家试图恢复理性的统一性，如奥古斯丁、托马斯·阿奎那等曾

论证上帝是一切知识与合理的生活秩序的主宰（统一的基础），笛卡尔试图从所谓的“宇宙原则”（*mathesis universalis*）中导出本体论知识和伦理知识的统一性基础，但这种努力再也无法使理性重新获得其原初的统一性。在哲学史上，使理性的分裂最终得到肯定并固定下来的是康德。康德不仅批判了统一的理性观，而且指出，不同的知识领域各有其特殊性和固有的规则，因此，在这些知识领域中，不但应该而且必须遵循不同的理性原则。在以客观世界为对象的活动中起作用的是理论理性（在《纯粹理性批判》中，这一点得到详细论证），在社会领域，人必须服从于实践理性原则（《实践理性批判》对此作了深入的阐述），而在主观意识即思维领域，审美——伦理理性起着决定性作用（在《判断力批判》中，这一点得到全面论述）。

理性的分裂带来了近代社会理性的片面化倾向，而兴起于 18 世纪的工业化过程又将理性完全纳入了工具化的轨道，并使它成为压制批判理性的手段。马克斯·韦伯在资本主义官僚国家机器的发展与完善过程中解释社会的“理性化”过程，认为这一过程的核心在于资本主义能够按既定目标，通过最合理地使用所拥有的手段来行动，从而在统治自然和商品生产方面取得了巨大成功。现代资本主义创造了一种适合这一社会制度的组织形式，它高度重视效率，确立了“系统地立足于面向现实、权衡目的与手段，重视预测的理性态度”。这样，韦伯便把西方社会的理性化过程仅仅限定在目的——手段理性的范围之内，为理性概念的片面化作了具体的辩护。

法兰克福派的理论家对韦伯的观点进行了驳斥，并指责这一观点带来了严重的后果。他们指出，在现代资本主义社会，理性的片面化已走向了极端，理性业已萎缩成目的——手段理性或工具理性，而这又导致了对自然和人日益严密、日益沉重的统治。霍克海默在《工具理性批判》中认为，理性由于被局限于目的——手段的关系，已蜕变为“技术理性”，“既被当作统治自然的纯粹工具，也发展成一种社会统治形式”。这种统治使人的生活领域和人际关系中的一切变成资本主义法律管理的对象，把诸多复杂的现象简化为可以用规则来处理“典型案例”，从而彻底抹杀了个性的自由与个体间的差异。它把是否合理的问题变成了程序与形式问题，一件事在内容上是否正确判断则变成了对一种解决方法是否正确判断。在这种统治形式中，金钱与权力是决定性的调节杠杆。哈贝马斯把这种统治形式称为“生活世界的殖民化”，指出它导致了“善与恶”、“真与假”、“美与丑”的意义的解体和判断标准的模糊化，以及人与人关系的“货币化”。资本主义的统治机构业已与它自身的原初宗旨发生了异化，它们寄生于生活世界，所遵循的仅仅是“技术原则”。哈贝马斯指出，过去，经济剥削和意识形态控制造成了人的物化，而今天，传统价值的解体则带来了人在新的历史条件下的物化。

从以上特点我们可以看出，法兰克福学派作为一种产生于现代资本主义条件下的社会思潮，具有强烈的批判性和否定性，它自称是一种“关于危机的理论”，是“在一个充满危机的世界中由消除危机的愿望而引出的批判的认识”。它看到资本主义社会制度的固疾，并对此进行了透彻的分析。但是，这种分析并非建筑在对资本主义现实的政治、经济状况的分析之上，而是从抽象的人本主义立场出发，仅停留在这个社会制度对人性的摧残，对个性的

压迫的层面上。不仅如此，它还把这一切归咎于现代科学技术的运用。这不能不说是肤浅的。此外，它作为一种哲学思潮，否认任何同一性、普遍性和肯定性，主张绝对的非同一性、特殊性和否定性，这也是片面的。正因为如此，它的理论虽然批判了资本主义社会中的一切，却未能击中这种社会制度的要害，特别是未能为未来提供一种解决办法。这使它严重脱离广大民众，脱离实践，成为一种仅在知识分子阶层流行的社会思潮。西欧一些国家 60 年代中后期爆发的学生运动已经证明了这一点，那次运动是在法兰克福学派的影响下发生的，但很快便暴露了它幼稚狂热的弱点，不久便沉寂下来。

作为西方马克思主义的重要组成部分，法兰克福学派是在马克思主义的启发下产生的，关于它和马克思主义的关系，是一个极期复杂的问题，需要作深入专门的论述。但无论如何，它对于现代资本主义（主要是西方发达资本主义）的分析和批判是马克思主义从未作过的。这无论如何应当看作一种新的尝试，为我们提供了启示和参考。仅从这一点来看，它也是有价值的。

法兰克福学派的美学思想和文艺理论与它的哲学和社会学理论是完全一致的，甚至可以说，是这种哲学和社会学合乎逻辑的延伸。它同样具有两个突出的特征：强烈的批判性和绝对的否定性。这在阿多尔诺、本雅明、马尔库塞等人的美学和文艺理论著作中可以明白无误地看出来。

### 阿多尔诺

阿多尔诺（Theodor Wiesengrund Adorno）是法兰克福学派的核心人物和最重要的理论家。他 1903 年 9 月 11 日生于德国法兰克福，父亲是犹太人后裔和酒商，母亲是意大利天主教徒。他 1921 年入法兰克福大学学习哲学、心理学和音乐，并在 1924 年获哲学博士学位。次年，他出于对音乐的兴趣赴维也纳，师从著名现代音乐家阿尔班·贝尔格学习作曲。1927 年回到法兰克福，并为获得大学授课资格撰写比较康德、马克思和弗洛伊德的论文。20 年代末，阿多尔诺即开始与法兰克福“社会研究杂志”的成员交往，并与此同时和布洛赫、布莱希特、本雅明等人结识。1931 年，他获得大学授课资格，并开始在法兰克福大学任教。1933 年希特勒上台后，他流亡美国并于 1933 年在纽约加入社会研究所，撰写了《认识论元批判》（1956 年出版）一书。1941 年——1947 年期间，他在加利福尼亚同霍克海默（Max Horkheimer，1859—1973）合著了《启蒙的辩证法》，1949 年同霍克海默一道回到当时的西德，参加法兰克福社会研究所的重建工作，并于 1959 年出任该所所长。1969 年 8 月 6 日，他在瑞典度假时因心脏病突发而去世。

阿多尔诺多才多艺，在事业上积极进取，在哲学、社会学、社会心理学、美学和音乐等领域造诣颇深。他的主要著作除以上提到的外还有《文学札记》（共 4 卷，1959 1974）、《最低道德》（1951）、《新音乐哲学》（1949）、论瓦格纳、马勒、贝尔格的专题论文集《音乐论集》（1968）、《否定的辩证法》（1966）、《美学理论》（死后于 1970 年出版）等。

阿多尔诺一生的美学与文艺理论著述十分丰富，涉猎的面相当广。在这些著作中，他对传统的美学观和文艺观进行了尖锐的批判，采取了一种强烈的否定立场，因而在西方，他的美学体系被称之为“否定的美学”。这种否定既针对艺术的定义和本质、艺术与社会的关系、艺术的社会功能，也涉及艺术的形式、表现手段、语言，甚至现有词汇的使用。他认为：“一切存在

着的东西只有通过摆脱过去强加在它身上的规定性才有可能继续存在，只要这种规定性仍然有效，便将对其存在带来灾难性后果并使其变成一具僵死的躯壳。这对于艺术来说同样如此。

## 艺术的定义与本质

关于艺术的定义与本质，阿多尔诺之前的美学家和文艺理论家曾作过种种不同的解释，如艺术是“对自然的模仿”、“现实的反映”、“主观内心世界的表现”、“美的形式的创造”等等。

对于这些解释，阿多尔诺均表示怀疑和反对。他认为，以往关于艺术的种种定义“仅涉及艺术的表像，并未深入其内在本质”，迄今为止，“还没有一种被选中的范畴，道出了艺术的本质，并足以用来判断艺术作品”。他否定传统的艺术概念，因为这样的概念只能说明艺术“曾经是什么”，而不能说明它“现在是什么，并将变成什么”。他主张摒弃一种固定不变的艺术概念，用变化发展的观点来看待艺术的本质：“只有通过其运动规律，而不是不变值，艺术才能得到说明。艺术必须根据它不是什么来规定自身。”

从这种立场出发，阿多尔诺对“传统艺术”从根本上持否定态度，认为这种艺术“先验地倾向于肯定……艺术通过模仿现实所散布的调和的腐草萤光是如此令人厌恶，不仅因为它用资产阶级的装备将艺术的固有概念庸俗化了，而且使艺术变成了一种提供安慰的星期天娱乐活动。”

这种“倾向于肯定”、“散布调和”、“提供安慰”的艺术对阿多尔诺来说，意味着“对存在和现状的赞许”，极大地损害了艺术的自主性。因此，艺术的本质不能用它“曾经是什么”来加以界定，而必须采取“相反的公式”。

这个所谓“相反的公式”即阿多尔诺提出的“否定的公式”。在他看来，美学应当“站在现实中被强制性的同一性所压制的非同一性一边”，必须中止“肯定性的描写手段”，因为在当今的时代，“艺术与现实，与这个被统治的世界的认同无异于散布谎言，只能使艺术陷入虚假意识形态的控制，在一个彻底物化的世界上成为商品。”艺术作品必须“通过与被诅咒的现实的差异，体现一种否定的立场，唯有如此，存在才能回到它原来的位置，即它自身的本来位置”。

那么，这种“否定的立场”怎样才能体现出来呢？阿多尔诺提出，艺术要“揭露现实的异化而自身不被异化”，只有“与经验现实保持距离，对其持批判和否定的态度”才有可能；它必须创造一种“第二现实”，表现“尚未存在的东西”（Das Nicht - seiende）或“另一种东西”（Das Andere）才能具有“真理的内涵”。它必须遵循“黑格尔的命题”，成为“痛苦意识”。这种“痛苦意识”概括起来应当在三方面具体地表现出来：一、它不应再“预言拯救的真理”，“给人以安慰和希望”而应当“表现现实的无希望和不可改善性”，唯有如此，它才能避免“对现实存在和现状加以肯定和顺从”。

---

《阿多尔诺美学理论研究文集》，法兰克福 1980 年，第 138 页。

阿多尔诺《美学理论》，法兰克福 1969 年，第 22 页。

阿多尔诺《美学理论》，法兰克福 1969 年，第 11 页。

阿多尔诺《新音乐哲学》，法兰克福 1966 年，第 22 页。

阿多尔诺《美学理论》，第 33 页。

二，它必须“表现生命的痛苦、社会的不人道和野蛮以及现实的丑恶”，以维护自己的生存权利，保持自己的纯洁性，不致成为“统治的工具和帮凶”并“陷入虚假意识形态”。三、它必须反对任何“功利目的”，“拒绝成为社会有用的”，才能在一个“交换价值统治一切、精神被玷污、文化工业日益扩张”的世界上不致于被物化并沦为商品。

由此可以看出，阿多尔诺的艺术概念包含了两个核心思想，首先，艺术决不能直接地、正面地“模仿”现实，因为“现实的整体是不真实的”，假如艺术忠实地反映现实，它就会在事实上对现实持肯定、赞许和顺从的态度，散布调和与谎言，从而陷入统治意识的罗网，成为它的仆从；其次，艺术必须保持其独立性，纯洁性，坚决反对资本主义的交换原则，彻底地“非功利化”，才能维护其批判立场，实现其否定的社会功能。

## 艺术与社会

阿多尔诺认为，“艺术作为一种精神劳动产品，就其本质而言，始终是一种社会事实”，这是因为，艺术作品的题材、精神与内容均取自现实。在这种意义上，艺术始终是“对现实的潜在模仿”。但是，他同时又指出，艺术对现实的模仿仅仅是一种表象，在这个表象背后，艺术体现出一种否定的本质。艺术模仿现实是通过对现实的否定来实现的。在他看来，艺术之所以是社会的，是因为它所采取的立场直接与社会相对立。艺术的真理只有“拒绝与社会，与这个被统治的世界的认同”才能体现出来。为此，阿多尔诺对艺术与社会的关系作了如下概括：艺术必须成为“社会的反论”，“与社会现实彻底决裂”，成为一种“反对派的艺术”。

此外，他指出，在现代社会，由于交换价值成了普遍的原则，一切精神之物彻底物化并堕落成商品，文学艺术也受到垄断资本控制下的“文化工业”的威胁。在这种情况下，艺术只有作为文化工业的对立面，不被社会的虚假需求所迷惑，不顺应现有的社会常规，蔑视所谓的“社会效用”，才可能通过它的单纯存在成为“自由的象征”。

阿多尔诺关于艺术与社会的关系的论述深刻地把资本主义文化的反社会性质提到了哲学的高度。他清醒地认识到现代资本主义社会是不人道的。在资本主义奴役性的劳动分工下，人已沦为资本的奴隶，人的本质被分裂，其和谐的自然本性丧失殆尽，心灵被扭曲，人与人的关系也异化为赤裸裸的金钱交换关系。因此，艺术要维护人道主义传统和人的生存权利，就必须对那个社会加以否定，采取与其毫不妥协的批判立场。其次，阿多尔诺尖锐地指出了资本主义生产方式的反文化、反艺术的本质。马克思曾批判道，资本主义生产方式“同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”。在这种生产方式下，艺术作为一种社会劳动，不得不作为纯粹的商品出现在交换市场上。在当代资本主义社会，文学和艺术更加沉重地被商品交换原则所控制，满足市场需要成为艺术生产的唯一目的。阿多尔诺确信：“只要艺术符合社会上存

---

阿多尔诺《文学札记》第1卷，法兰克福1969年，第93页。

阿多尔诺《文学札记》第1卷，法兰克福1969年，第93页。

阿多尔诺《美学理论》，第335页。

《马恩全集》第26卷第1分册，第296页。

在的需求，它便在最宽广的范围内变成了一个为利润所操纵的行业。”在西方社会文化工业的巨大压力下，真正的艺术受到越来越严重的威胁而难以继续存在下去。要维护自己的生存权利，不被文化工业所吞噬，艺术无疑应当反对文化艺术的利润动机，反对流行的审美趣味。只有保持自己的独立性和纯洁性，艺术才不致于沦为资本主义商品原则的仆从。

### 对“文化工业”的批判

有人指责阿多尔诺奉行一种“贵族式的文化保守主义”，对大众文化有着本能的反感，而对精英文化或上流文化持欣赏、辩护的态度，这当然有一定根据，与他对“文化工业”的批判密切相关。因为，他虽然极力想把大众文化同文化工业区别开来，但这种区分并不十分令人信服。1965年，阿多尔诺在一篇文章中回忆了同霍克海默一道写作《启蒙的辩证法》中关于“文化工业”那一章时的情景：“在我们的设计方案里，我们谈到了‘大众文化’。我们用‘文化工业’来取代这种表述，为的是从一开始就排除文化工业的卫道士们可能作出的辩护，即这是一种似乎从大众本身自发地产生出来的文化。文化工业必须与大众文化严格地区别开来……文化工业用它面对的千百万人的意识或无意识状态进行投机，大众并不是它所关心的首要的对象，而是次要的、被算计的对象，是机器生产的附属品。”在他看来，所谓大众文化是同文化工业联系在一起的，大众文化并未反映出大众自发的真实需求，大众的文化需求本身便是文化工业制造出来的，是后者存在的结果。换言之，大众的文化需求并不是毋庸置疑的自然存在，而是一种被操纵的人为存在，是被强加给大众的，其操纵者恰恰是以大众文化体系的面貌出现的文化工业。

阿多尔诺对文化工业的批判是从“掌握物质生产资料的阶级同时也控制着精神生产资料”这个马克思主义的命题出发的。他认为，文化工业的支配者是“那些在经济上最有力地控制着社会的人”，在现代资本主义社会，由于一切社会生产资料都控制在垄断资本手中，精神和文化的生产也沦为资本操纵的行业，文化生产资料的集中于是导致了文化工业的产生。此外，这个社会是以商品生产为其存在的基础，艺术和文化产品同物质产品一样受到商品原则的支配。在文化工业中，交换价值和利润动机是主宰一切的根本出发点，艺术的生产变成了商品的生产，艺术品也成为彻头彻尾的商品和日常消费品，其使用价值（审美价值）大大地贬值，而其交换价值（商品价值）则上升为决定性的价值。文化工业的产品并不是艺术品，从一开始，它们就是作为市场上销售的可替代的对象而被生产出来的。它们之所以被创造出来仅仅是为了交换，而不是为了满足任何真正的审美需要。正如其他经济领域内的商品一样，它们的生产动机和目的都被某种虚假的需求所湮没。

阿多尔指出，在当今的西方社会，人们对文化和艺术的需要已不再是个性的人对美的需要，而蜕变为一种“娱乐”和“消遣”。它不再与艺术作品的审美质量和真实性内容有任何关系。文化工业创造的产品通过向消费者许诺“享受”来欺骗消费者。它不断地改变着“娱乐”的方式，创造出“消遣”

---

阿多尔诺《美学理论》第34页。

阿多尔诺《对文化工业的再思考》，载《新德意志评论》第6期，1975年秋季号，第13页。

的新花样，而消费者虽然面对的是五光十色的文化产品，但他们能够得到的满足却都是被社会预先规定的，被文化工业所操纵的。“文化工业使一切艺术作品都表现出顺从的风格”，它们把资本主义社会的日常生活描绘得似乎充满幸福，合情合理，从而为资本主义制度制造出合法的假像。在文化工业的控制下，消费者日益变得愚昧无知，从一开始便顺从地忘记了一切实际存在的苦难。因此，在获得娱乐和消遣的同时，消费者的想象力和自发性逐渐萎缩，对现实的批判和反抗能力愈来愈丧失。文化工业正是通过这种方式来达到对大众的意识形态控制，消灭个性与反抗，维护资本主义统治的目的的。

在阿多尔诺看来，文化工业应当解释为“工艺学的”，因为，“千百万人参与了文化工业强制性的再生产过程，而这种再生产过程又总是在无数方面为满足相同的需要而复制出标准化的产品”。文化工业只承认效率和利润，正是对经济利益的追求导致了机械复制技术对个体艺术生产“技巧”的取代。“技巧这一概念在文化工业中，只是名义上与艺术创作技巧相同。在后者那里，技巧涉及对象本身的内在组织，涉及它的内部逻辑。相反，文化工业的技巧从一开始就是分配与机械复制的技巧，因此，它总是外在于它的对象。”阿多尔诺对这两种“技巧”的区分与本雅明在《技术复制时代的艺术作品》中所表明的观点有明显的分歧。在那篇文章中，本雅明乐观地预言，机械复制技术进入艺术审美创造，将给进步文化的发展与普及提供新的可能，而阿多尔诺则批评这种看法，指出艺术的解放潜力存在于个性艺术技巧的内在发展与完善之中，而不能借助于外在的科学技术手段，因为那些所谓的技巧都是有缺陷的，它连一点个人的风格和特点的痕迹都不能容忍，它所服务的只是一种标准化的批量生产，所创造的产品完全是一个格式，一个风格，在艺术上毫无价值。

阿多尔诺对文化工业时代艺术的“非艺术化”感到悲哀，他指责道，在文化工业中，艺术作品的“本真性”彻底被摧毁，艺术家们创造性的劳动被机械操作所取代，其独一无二的存在被批量生产的低劣产品所取消，因而在文化工业的排挤打击下，艺术已大大地贬值。文化工业“老一套地照搬旧的东西，甚至把同艺术无关的廉价感官刺激也硬塞进机械上可以再生产的模式”，因而使文化产品和文艺作品模式化了。它规定了作品的主题与结构，情节与发展，甚至语言的句法和词汇的使用，使所有的作品都获得一个“快乐的结尾”，从而为消费者提供一种虚假的满足以及在现实生活中始终不能兑现的期待。在他看来，“文化工业最终使模仿绝对化了”，“在文化工业的实践中，对经验细节的顶礼膜拜达到了顶峰，照像式的忠实的无懈可击的假像于是通过经验的贬值更加成功地与意识形态控制结合起来”。他认为，在文化工业制造的产品中，除了细节的真实，一切都是虚假的。

阿多尔诺还指出，文化工业不仅为其支配者带来大量利润，而且也达到了垄断资产阶级对大众实行意识形态控制的目的。由于文化工业的产品渗透到社会的每一个角落，使得没有一个人能离开这些产品，不受它们的影响，

---

阿多尔诺《启蒙的辩证法》，法兰克福 1969 年，第 123 页。

阿多尔诺《启蒙的辩证法》，第 113 页。

阿多尔诺《对文化工业的再思考》，载《新德意志评论》1975 年秋季号，第 14 页。

阿多尔诺《启蒙的辩证法》，第 119 页。

阿多尔诺《美学理论》，第 336 页。

于是，“文化工业的每一个运动都不可避免地把人再现为整个社会所需要塑造出来的那个样子。”文化工业产品表面上似乎以愉悦大众，使大众从日常的无味劳动中解放出来，但它真正的功能却在于缓解劳动者生理和心理上的紧张，让他们在得到虚假的意愿满足后，仍然回到单调机械的劳动以及压抑性的社会秩序中去。因此，这类产品实际上起到了使劳动者维持为劳动而必须的“简单的精神再生产”的作用。文化工业通过提供给大众以消遣和娱乐，每时每刻灌输给他们以虚假的快乐和幸福以及意识形态的谎言，从而使他们对现实的丑恶和野蛮麻木不仁，彻底丧失对现状进行么思、批判和反抗的能力，成为资本主义制度心甘情愿的牺牲品。就此而言，文化工业无疑是资本主义现存秩序的维护者。

### 艺术的“非功利化”

阿多尔诺反对艺术的“资产阶级功利化”原则，主张艺术的“非功利性”。在他看来，由于现代资本主义社会里的一切，包括精神劳动，都已经被利润及丧失了尊严的人类的虚假需求所歪曲和玷污，艺术只有成为无功利的东西才能冲破交换原则的罗网，反对统治一切的商品化倾向。

据此，阿多尔诺批判艺术作品追求社会效益的做法，认为这样的作品无异于“委身拜物教”。他声称，艺术只有加强自己的独立性和纯洁性，抵制文化工业的扩张，才能免遭蜕变为商品的命运。它甚至不应向人们提供享受，因为，“假如变成供人们享受的对象，那么，它的独立性就将完全丧失。在享受的借口下，占有欲将畅行无阻，而这恰恰是人们对待商品的态度。”一位艺术家倘若屈服于市场的需要，提供给读者、观众和听众以所谓的享受，他便会堕落为“统治的帮凶”。因此，艺术作品的真理内涵“恰恰应当从它的无功利、无效果性中寻找”。自19世纪中叶始，“一切艺术作品的共同特点在于它们对社会接受的抗议”。

阿多尔诺反对用艺术作品的社会效果来判断作品，认为“从社会方面探究作品的兴趣应当转向艺术本身，而不应满足于效果的调查与分类。效果由于社会的原因总是同艺术作品及其客观内涵背道而驰的。对于艺术作品的反应自古以来便是极其间接的，并非与作品本身发生联系……效果的研究既不能切中作为社会存在的艺术本身，更不能为艺术制订某种规范。”

既然阿多尔诺如此蔑视艺术作品的社会效果，那么，他反对艺术的社会接受便是合乎逻辑的了。在他看来，“艺术与社会的关系首先不应从接受领域中去探寻，它先于接受，表现在生产之中”，“根据接受现象的规律性变化为艺术臆想的某种异己的规律，作为意识形态的枷锁，更胜于任何将艺术物化的意识形态。艺术与社会的关联体现在内容之中，而不表现为某种外在于艺术作品的东西，这对于艺术的历史同样适用”。

---

阿多尔诺《启蒙的辩证法》，第12页。

阿多尔诺《文学札记》第1卷，第87页。

阿多尔诺《艺术社会学论纲》载《最低道德》，法兰克福1964年，第57页。

阿多尔诺《艺术社会学论纲》，载《最低道德》，法兰克福1964年，第58页。

阿多尔诺《美学理论》，第338—339页。

同上，第340页。

阿多尔诺反对追求功利目的和社会效果、提供享受的艺术，而主张一种无功利、不能产生任何社会效果的、无法为人们所接受的“纯粹的艺术”，这使人想起欧洲19世纪风靡一时的唯美主义和“为艺术而艺术”的倾向。这一倾向的代表人物之一，法国浪漫派诗人戈蒂耶曾发表过与阿多尔诺极其相似的宣言：“只有毫无用处的东西才是真正美的；一切有用的东西都是丑的；因为那是某种实际需要的表现，而人的实际需要，正如人的可怜的天性的畸形一样，是卑污的，可厌的。”对于抗议当今西方社会将艺术变成巩固其统治的思想工具和获取利润的手段，阿多尔诺的主张当然有合理的一面，但作为一种普遍有效的美学命题，却有着致命的缺陷。阿多尔诺本人也承认，“艺术只有作为‘为他之物’才能成为‘自在之物’”。换句话说，艺术作品作为社会存在和审美对象，假如不为人们所接受，只能是一种虚假的存在，不具有任何历史与现实的生命力。社会接受活动是把作品从死的物性材料中解放出来，成为现实的存在，并加入到社会文化进程之中，发挥其固有功能、实现自身价值的唯一可能途径。事实上，艺术如果完全脱离读者和欣赏者，蔑视社会效果，它又怎么能起到“批判现实”、“对社会进行抗议”、“揭露统治的意识形态”的作用呢？那样一来，阿多尔诺本人所宣称的艺术应当具有的“否定性”岂不成了一句空话？那样一种“纯文艺”不仅过去和现在没有，将来也绝不会有。事实上，即使是宣称完全反对功利目的的唯美主义的艺术作品，如王尔德的《莎乐美》和福娄拜的《包法利夫人》，也并非完全没有社会效果，而是事实上在一定程度上起到了社会批判的作用。迎合低级趣味、仅提供消遣和娱乐的艺术作品固然不足取，但弃绝一切功利目的、无视人民群众的艺术也必然会失去其存在的权利和基础。

### 阿多尔诺的艺术理想

阿多尔诺贬斥传统艺术，认为几乎所有的传统艺术作品都“倾向于肯定”，“散布调和”，“给人以安慰”，但对于“现代艺术”（从波德莱尔直到贝克特的现代派艺术）却推崇备至。说他是现代派艺术的倡导者和鼓吹者是恰如其分的。

在他看来，现代派艺术“揭示了经验现实令人畏惧的真实本质”，并“将人类面临的灾难与困苦用异于传统的方式表现出来，使这个‘异化的、野蛮的世界和奥斯威辛式的巨大囚牢’以真实面貌展现在人们面前。现代派艺术是“在这个被统治的世界上，这个充斥着暴力和欺骗的世界上唯一试图冲破强制罗网的不顺从的艺术”。在当今的世界上，只有现代派艺术能反映出“人在一个非人的世界上所处的真实状况”。他赞扬卡夫卡和贝克特的作品“通过对丑恶的、黑暗的事物，对荒诞与不和谐的描写”使人对当代西方世界有了基本认识，“比那些描写腐朽的工业托拉斯的小说更加有力、更加深刻地表现了人在全面彻底的社会禁锢下所遭受的苦难”，揭露了“被扭曲的人的典型和人的彻底自我异化”。现代派作家“通过他们笔下的人物的荒诞的呓语表现了现实的荒诞”，而这种“无声的、破碎的语言正是物化了的人在这

---

见《中国大百科全书·外国文学》第2分册《为艺术而艺术》条目。

阿多尔诺《克尔凯廓尔或美学的重建》，载《文学札记》第2卷169页。

个荒漠的世界上发出的绝望呼喊”。如此等等。

阿多尔诺如此赞扬现代派艺术，因为在他看来，这种艺术打破了传统艺术制造的有机的总体化的美与和谐的幻觉，而传统美学正是建立在这种幻觉之上的。现代派艺术将“丑”，即不和谐引进了艺术，而这恰恰是当代资本主义社会的本质所在。这种艺术拒绝给这个令人厌恶的世界以美的假像而重新使它变得让人留恋，从而避免了这样的危险：艺术由于给现实的苦难提供了幻想的避难所而变成一种肯定和安抚。阿多尔诺认为，艺术的审美创造必须体现对经验现实和存在的否定”，这种否定不仅涉及社会，而且是对现实中的一切，包括对文艺的传统题材与主题、形式与风格、艺术表现手段，甚至语言模式和现成词汇的否定，而现代派艺术恰恰是这种否定的理想体现，因为它不但是“社会的反论”，而且彻底摧毁了传统艺术的外部形态、形式结构以及美与和谐的假像。因此，现代派艺术实际上体现了阿多尔诺的艺术理想和美学追求。

然而，这样的艺术理想显然是有重大缺陷的。它不但全盘否定了人类二十多个世纪创造的优秀文学艺术遗产，而且一笔勾销了前人迄今为止在美学和文艺理论领域所作的艰苦探索和卓越贡献，并流露出一种文化虚无主义的倾向。西方现代派文艺，作为现代资本主义制度下的社会危机和人的精神危机的艺术表现，是一种错综复杂的文艺现象和社会现象，无论简单的否定或全盘肯定都不是辩证的态度。现代派文艺中，就思想内容而言，既有优秀的、进步的，也有腐朽、颓废的作品，在艺术形式与技巧上，既有成功的探索与创新，也有失败的、荒唐的、甚至疯狂的、随心所欲的试验。优秀的现代派作品对于人们认识现代资本主义社会的本质和人在那个社会中的处境无疑有一定价值，在形式和技巧上成功的探索对于丰富文学艺术的表现力作出了很大贡献，但不可否认的是，大量作品也宣扬了一种反理性的、颓废没落的人生哲学，一种病态的、悲观厌世的情绪，一种世界末日似乎即将来临的恐惧绝望感。某些形式和技巧的试验也已走到了荒谬的边缘，带来了艺术解体和取消的危险。

阿多尔诺在 30 年代曾反对过卢卡契将批判现实主义文学奉为一切文学艺术的楷模的做法，指责他“以僵化的传统主义眼光”为文学艺术制订了一条“永恒的法则”。可是，30 多年后，他却重蹈了卢卡契的覆辙，把现代派文艺视为一切艺术的最高典范，认为现代派文艺只有“当这个商品统治的世界，这个造成了人的物化和一体化的世界被翻后才会终结”。

阿多尔诺美学主张的核心内容概括地说有以下三点：一、艺术必须具有反现实、反社会的功能；二、在这个前提下，它必须反对一切功利目的，拒绝为社会所接受，弃绝一切社会效果；三、其理想的美学特征应当是艺术作品美的幻觉的摧毁，外部形态及内部和谐的破坏以及现有审美规范的摒弃。可是，这样一来，他所精心构建的“否定的美学”也就合乎逻辑地走向了它的反面，成了美学的否定。因为，抛弃了艺术作品美的外观与内涵，也就抹杀了艺术与非艺术的区别，那样一来，艺术还有什么存在的必要和价值呢？

阿多尔诺一再论及西方世界的社会制度和商品原则导致了艺术的“取消”和“死亡”，并指出这一威胁来自资本主义社会制度反文化、反艺术的本质以及垄断资本操纵下的“文化工业”的侵蚀，这无疑是正确的。但反过

来说，假如阿多尔诺的美学主张得以普遍适用，那么，艺术是否同样会遭到“取消”和“死亡”的命运呢？

## 本雅明

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）是法兰克福学派中除阿多尔诺以外对美学和文艺理论研究得最深、成就最大的思想家。70年代初以来，由于阿多尔诺等人编辑整理的《本雅明全集》（12卷）陆续出版，本雅明的文艺思想在德国和国际上引起了极大的兴趣，其重要性被愈来愈多的人认识到，影响也越来越广泛。

本雅明 1892 年 7 月 15 日生于柏林一个富有的犹太艺术品商人家庭，从 1912 年起先后在弗赖堡、柏林、慕尼黑和伯尔尼攻读哲学，并于 1919 年在伯尔尼大学以论文《德国浪漫派艺术批评的概念》获博士学位。1918 年，他与马克思主义哲学家布洛赫结识，订为至交，并通过他接触到马克思主义。1924 年，他在苏联导演拉西斯的启发下进一步钻研马克思和恩格斯的著作，并在布莱希特和卢卡契影响下逐渐转向马克思主义。二十年代，他曾作过短期的电台文学评论撰稿人和翻译，1926 年至 1927 年访问过苏联，1927 年开始参加法兰克福社会研究所的工作。1933 年德国法西斯上台后，他逃往巴黎，纳粹占领法国后试图越境流亡他国，但未能成功，于 1940 年 9 月 27 日在与西班牙接壤的法国边境小城波尔波自杀身亡。

本雅明的主要文艺理论著作有《德国悲剧的起源》（1925）、《技术复制时代的艺术作品》（1934）、《作为生产者的作家》（1934）、《夏尔·波德莱尔：资本主义鼎盛时代的抒情诗人》（1936）、《历史哲学论纲》（1940 年作，1955 年出版）等。

本雅明一生并未写过一部系统的文艺理论著作，也没有提出过完整的理论体系，他的文艺思想矛盾复杂，语言风格独特。其主要理论建树是“艺术生产论”以及关于当代资本主义社会中，在科学技术高度发达的情况下，艺术所面临的困境及其生产方式、作用和接受方式、社会功能的变化变化的论述。他极其敏锐地注意到了由物质生产力的发展和科学技术的渗透所带来的人的思维 and 知觉方式的改变以及由此而引发的艺术观念、艺术作用方式和消费方式的深刻变革。他的一些论点对认识当今时代出现的许多新的文艺现象是富有启发意义的。

## 艺术生产论

在《作为生产者的作家》一文中，本雅明根据马克思关于艺术生产的阐述，提出艺术创作同物质生产一样，也是一种社会生产方式，一种生产劳动，而艺术家作为生产劳动者，拥有一定的生产技术。艺术家的创造力连同他所拥有的艺术生产技术，构成了艺术的生产力。一定的技术代表了一定的艺术生产力发展的阶段。当艺术生产力同生产关系（艺术生产者同艺术消费者的关系）出现矛盾时，便要求艺术家们冲破旧的生产关系，发展新的形式和技巧，从而引起艺术的革命。

本雅明认为，艺术家劳动的结果——艺术品——作为一种社会劳动产品，不但具有某种使用价值（艺术欣赏价值），而且具有一定的交换价值，

即作为商品的价值。为了保证艺术的再生产，艺术家必须用自己的产品去换取其他社会劳动产品。因此，在这种意义上，艺术品显然也是一种“商品”。在他看来，艺术家不应羞于承认这一点，而应当大胆地、直截了当地公开宣告艺术创作是一种生产性劳动，自己的作品是一种商品，从而名正言顺地进入市场，以获取与自己付出的劳动相当的社会产品，维护和改善自己的生存。

本雅明主张，艺术家不应毫无批判地接受现有的艺术生产力，即因袭传统形式和表现手段，而必须发展它，不断地创造新的形式和表现手段，使艺术革命化，从而建立新的艺术生产关系，把艺术从少数人占有和享受的状况下解放出来，变成人民大众可以享用的东西。在他看来，艺术品同其他商品一样，也是一种“物”，其中凝结着社会关系，反映了人与人之间的财产交换与分配关系，反映了艺术家在整个社会中的地位。在资本主义条件下，艺术劳动变成了资本家获取利润的手段，成为一种受资本主义经济规律支配的商品制造活动，而艺术家则成了资本剥削的对象，生活在贫困之中。在资本主义制度下，艺术与社会的关系从未得到正确的处理，艺术家在社会中的地位从未真实地得到反映。他们的创作活动与市场 and 消费者是阻隔的，其作品的交换价值无法得到真实、直接的体现。艺术家往往难以取得与其创造性劳动相应的社会产品以维持自己的生存。于是，从事艺术活动或者必须依靠有财产和权力的人的资助，或者必须通过别的手段获得支持艺术活动的物质条件（即在生活有保障的情况下利用闲暇时间从事艺术创作）。这造成了许多杰出的艺术家生前穷困潦倒，死后其作品被占有者用来大发横财的例子比比皆是，而这恰恰是上述畸形现象造成的结果。

应当说，本雅明的“艺术生产论”虽然并未提出什么新的东西，基本上仍是马克思在《资本论》、《剩余价值论》中关于艺术作为一种劳动方式和社会生产形式的论述的重复，但他对资本主义制度下艺术家所处的状况的分析却是一针见血的。本雅明本人一生颠沛流离，经济拮据，从他自己的经历他深深体会到，从事精神劳动的人（包括艺术家）在资本主义社会中生存的困难，艺术家地位之低下。他曾说，他之所以把艺术家看作生产者，是为了提醒人们注意“艺术家在这个时代所面临的悲惨处境”。许多人批评他的艺术生产论是一种“庸俗社会学”，这似乎有欠公允。

### 传统艺术的衰落

本雅明曾说，人类的文化史“仅仅加重了压在人类肩上的文化遗产的重量，而并未给它以摆脱这一负担的力量，以使它能利用这些财富”。他认为，文艺批评的任务应当是以批判的眼光看待传统文化留下的遗产（这些东西也是人类“野蛮史”的记录），从而认识这种文化必须衰落的命运。从这一立场出发，他对于“传统艺术的衰亡”作了深入的探讨。

在《技术复制时代的艺术作品》中，他认为，随着技术复制手段被引进艺术，传统艺术面临着解体的命运。可复制的艺术品预示着一种“全新的艺术类型”的诞生，这种艺术类型使建立一体化的社会审美模式的企图彻底失败，因为，新型艺术导致了一些传统艺术形式（如戏剧、叙事性作品、抒情

---

本雅明 1935 年 9 月 21 日致布莱希特的信，见《本雅明全集》第 10 卷 318 页。

《本雅明全集》第 2 卷，第 374 页。

诗等)的过时,带来艺术整体结构的质的变化和一种在本质上具有“使用功能”的“后审美艺术”(nachästhetische Kunst)的产生。

“技术”的概念在本雅明的文艺思想中占有重要的地位。它既指艺术家在创作中使用的艺术技巧,又意味着用以制造艺术产品的工艺技术。从技巧中可以看出艺术的社会实践功能,更确切地说,看出艺术对于其接受者的实践指导功能。因此,他主张艺术分析不但要考察一件艺术品与它产生的时代的艺术总体状况之间的关系,而且必须确定它在当时的艺术生产关系中的地位,即它所运用的技术是否具有“解放艺术生产力”的作用。

在他看来,艺术技巧的革新引起了一系列传统艺术概念,如创造性、天才、永恒价值、艺术的神秘性等等,因此,它体现了一种“社会否定”和“解放”的力量。新的物质生产技术(如照像术、无线广播等)在艺术生产中的运用不仅改变了艺术特有的形式语言以及艺术的结构和作用方式,而且导致了一些传统艺术形式的衰落和艺术“独立性”的丧失。

关于叙事文学,本雅明认为,资本主义社会物质生产力的发展和新的科学技术的运用,带来了信息和知识传播方式的根本性变革。在过去的小农和手工业生产方式下,叙事的形式具有重要的意义,不但农民和手工业者世代积累下来的生产技术和经验必须通过叙述才能流传下去,而且新的信息和知识也必须通过叙述才能获得。在传统的生活世界中,农民和手工业者由于受地区的限制,只能靠“见多识广的人”的叙述才能够了解外面的世界,并从他们叙述的“奇异的、闻所未闻”的事件中得到某种愉悦和享受。这便给“专业叙述者”的产生创造了条件,也使“叙事”作为一种艺术形式逐渐兴旺、发展起来,而小说便是在这一基础上产生的。然而,现代信息传播手段的发展和普及以及娱乐手段的多样化,彻底改变了这一状况。现代信息渠道(如无线广播)使信息的获得变得快捷而便利,而现代娱乐手段(如电影)使人随时都可以得到消遣和娱乐,用不着再单纯依靠“叙事”。另外,叙事需要一群有耐心、有闲暇的听众(读者),而在现代社会,由于生产和生活的节奏大大加快,人的活动领域不断扩展,有闲暇和耐心的人越来越少。这一切使得叙事性艺术的重要性大大降低,其接受者越来越少。

其次,本雅明认为,叙事艺术在其产生的时代除了提供信息和给人以消遣和娱乐之外,还有另一种重要的功能,即给人以某种教益,为生活实践中出现的各种问题提供“忠告”和答案。最初的“叙事者”都是有见识、有文化、有智慧的人,他们的听众(读者)大多期待从他们的叙述中获得人生的知识、道德的启示和生活的智慧,因为,“这种启示是过去生活经验的结晶,是一种知识和智慧,叙事的艺术便是这些经验和智慧的集中体现。”然而,随着资本主义社会生产方式和社会结构的迅速变化,“叙述”逐渐丧失了提供人生智慧和道德教益的功能,叙事者也愈来愈难以为生活实践中出现的问题找到答案。对他们来说,世界变得破碎了,混乱了,人生也愈来愈复杂。在叙事艺术的一个特殊品种——小说——中,这一点表现得尤为明显。本雅明指出,在工业社会中,“小说家作为孤独的资产阶级个人,已经无法再用具有普遍性、代表性的方式表达出对自己最为关切,对自身最为重要的问题的看法。对于这个社会和这个社会的现实,他已经失去了以往那种认识和理解能力,变得迷惘和不知所措,甚至无法把握自己的生存,当然更不能提供

对人生的指导和启示了。”因此，在现代资本主义社会，“写一部小说只能意味着在表现人的生存时将这种迷惘、不知所措和荒诞感告诉读者，将不可解脱的生存焦虑感向读者诉说”。这表明，在现代社会，小说这一艺术形式作为传达人生知识和智慧的方式已陷入不可克服的危机。

本雅明把小说看作一种与手工业小生产方式紧密联系在一起的艺术形式，认为“正如在一件陶器上留下了手工业者的痕迹一样，小说也打上了叙述者的烙印”<sup>1</sup>，随着社会生产方式的改变和个体小生产方式的衰落，这种叙事艺术也必然没落。

本雅明试图以波德莱尔为例来说明抒情诗作为一种艺术形式在现代资本主义条件下面临的危机，因为，从波德莱尔的诗歌可以看出，“抒情诗在接受条件已发生了重大变化，阅读和理解已变得越来越困难”。他认为，艺术的美学形式的产生是同一定的历史条件联系在一起的，在形式中积淀了人类经验的方式。在现代社会，人的存在发生了根本变化，人的经验变得破碎并日益萎缩、贫乏，其经验能力逐渐丧失。这在劳动大众身上表现得最为明显。在资本主义生产方式下，劳动者已沦为机器的附属品，其生产活动与小生产的手工业劳动不同，不但单调、机械，而且使人麻木疲劳，使得人的知觉能力和情感能力大大衰退。资本主义大生产在本质上是“反经验”的，它排斥了传统的手工业熟练劳动的经验方式，不但使劳动者的知觉和情感贫乏化，而且剥夺了手工业劳动所特有的美感，使人的经验在本质上蜕变为一种“震惊体验”（Schockerlebnis），这种震惊体验成了现代社会经验的典型方式：机器的节奏打破了个体生活的完整，把人从传统的经验世界里驱赶出来，变成一个个孤立的个体；他们“用传统经验已无法同化周围世界的材料，这使人毫无准备地陷入了震惊”。

在这种情况下，震惊体验已上升为抒情诗的基本原则。在波德莱尔的诗里，所表现的对象不再属于过去人们熟悉的“家园”，而是一个完全陌生的、纷乱复杂的“事件”发生的场所。震惊体验作为潜意识的内容，在波德莱尔那里以“震惊形像”表现出来，通过潜意识的桥梁，流浪汉、阴谋家、诗人、拾垃圾者、醉汉、妓女、人群、商品、性诱惑、机器的节奏等进入诗中，表现了在高度发达的资本主义社会里人的生存和知觉方式的恶化。在这个社会，一切都受到物质生产和消费的支配，因而在严格的意义上，传统的“经验”已经死亡。

波德莱尔的抒情诗之所以是现代派的，因为对他来说，这种艺术形式不再是“自立的”，而是可疑的，受到危机威胁的。因而在他那里，经验只能以破碎的、回忆的形式表达出来。本雅明认为，波德莱尔作为现代资本主义社会一个艺术上的“流浪者”，已失去了早期资产阶级传统艺术家的自主地位，因为，在资本主义生产方式和交换原则的冲击下，艺术家在经济上失去了保障，不得不走向市场以“寻找自己的买主”。但他另一方面又无法与现代社会的各种丑恶认同，这使得他陷入了“叛逆”和“顺从”的两难境地。也正因为如此，波德莱尔在意识到抒情诗作为一种艺术形式已经难以生存的

---

本雅明《论文学》，第 437 页。

本雅明《论文学》，第 450、452 页。

本雅明《夏尔·波德莱尔：资本主义鼎盛时代的抒情诗人》，法兰克福 1966 年，第 113 页。

同上第 134 页。

同时，仍然试图用过时了的传统形式创造一种美的幻觉。在他的诗里，美的形式与丑的对象尖锐地对立着，使他的作品成为传统艺术向现代艺术过渡的一种特殊现象。这预示着抒情诗作为一种艺术形式行将衰落的命运。

### 艺术作品“光晕”的消失

本雅明认为，资本主义的生产与生活方式以及科学技术的进步不但使一些传统艺术形式逐渐过时、衰落，而且为一些新的艺术形式，如摄影艺术和电影的产生创造了条件。传统的资产阶级艺术建立在“美的假像”之上，正是这种美的外观使艺术作品获得了某种“光晕”，而社会生产的发展、生产方式的变化和新的科学技术手段在艺术生产中的运用打破了艺术作品美的假像，带来了艺术作品“光晕”的消失。

所谓“光晕”（Aura）意味着艺术作品在时间和空间上独一无二的存在，它总是蕴含着“原作”的在场。“光晕”使艺术作品对于“复制品”和“批量产品”保持着它的权威性和神圣性。与“光晕”相关联的原作的在场使艺术作品成为不可复制的东西，从而赋予它以某种“崇拜价值”和“收藏价值”。这使得传统艺术作品具有“拜物性”，即它只供极少数有教养或有财富者享用，成为少数人的特权。

但是，由于技术复制手段在艺术中的普遍运用，艺术在现代资本主义社会发生了一系列根本的变化，引起了艺术概念及其社会功能的转移。

首先，传统艺术作品（即有“光晕”的艺术作品）是具有创造性和“天才”的艺术家个体劳动的产品，它以其“本真性”存在于世。这种“本真性”使艺术作品成为无法替代的东西。传统艺术作品的价值建立在“原作”的概念之上，离开了原作也就谈不上艺术作品。而以复制技术为生产手段的艺术作品则是一种大工业的批量产品，“本真性”和“原作”的概念已经消失。在电影和摄影艺术中，所谓原作只是一些拍摄素材或一张负片，它们与电影拷贝或摄影作品并没有共同之处。

其次，传统艺术作品的接受是以个人欣赏为前提的，它需要具有审美鉴赏力的个体的凝神贯注的细腻的体验和领会，文化素质和审美能力较低的人民大众是难以欣赏和接受的。但复制技术却把艺术品从只供少数人享用的狭窄领域中解放出来，使其成为大众欣赏的对象。新型的艺术如电影、唱片、摄影作品的欣赏和消费不再是少数人的特权，而成为千百万人的日常活动。这样，艺术便摆脱了过去那种依附于极少数有教养、有财产的人的寄生性，获得了广泛的社会性。

第三，传统艺术作品的存在方式具有一种“拜物性”，即仅以其艺术审美价值存在于世。本雅明把这种价值称之为“崇拜价值”。正因为如此，艺术作品大多作为权势者和富人们的收藏品而与大众相隔绝。用复制技术生产出来的艺术却打破了艺术与大众之间的隔膜，使艺术获得一种“展览价值”。它们从过去那种封闭的神秘存在中走出来，来到人民大众之中，成为任何人在任何时刻都可以欣赏的东西。

第四、传统艺术作品很难同“商品”联系起来，也就是说，它们只是作为单纯的审美对象而存在，尚未以其“交换价值”进入商品市场。用复制技术制造出来的艺术产品则集艺术品与商品性质于一身，获取利润是它的首要目的。在过去，艺术的生产环节与艺术的流通和消费环节相互阻隔，艺术家

的生存完全依赖于艺术倡导者的资助或艺术委托人的订货。而现在，生产、流通与消费已经沟通，形成一个畅通无阻的统一过程。艺术家作为“商品生产者”进入交换领域，与千百万消费者建立了直接的联系。

本雅明把电影艺术的出现和普及看作传统艺术范式向新型艺术过渡的最突出的例证，这一过渡的结果将是传统的“审美艺术”被“后审美艺术”所取代。与传统的舞台艺术相比，电影艺术体现出以下本质特征：

首先，在舞台表演中，演员们必须以自身的才能表现一个完整、连贯的事件，不仅只有一定数量的观众才能欣赏到他们“原原本本的表演”，而且这种欣赏只能是“一次性的”。但电影演员的表演是在摄影棚内进行的，他们面对的不是真实的观众，而是一台机器，因此，表演可以分割为许多场景和镜头来完成，可以任意中断和重复。影片在放映时所表现的完整事件已不是演员们“表演的原作”，而是这种断断续续、重复多次的表演的剪接和加工。观众对这种表演的欣赏也可以任意重复。这使得“笼罩在演员和表演之上的光晕已经消失，而与此同时，被表演事件的光晕也不复存在。”

其次，由于电影演员表演时不再面对活生生的观众而是机器，演员与观众的关系便发生了根本变化。在舞台演出中，观众移情于演员表演的角色和剧情，与它们产生某种认同感，使演员与观众的情感得到交流，心灵得到沟通，建立起紧密的关系。但电影演员却必须通过技术手段和机械的媒介才能与观众建立起某种联系，二者之间的关系极其间接和陌生。与电影联系在一起的是一个千百万人的消费市场，消费者对于演员来说是陌生的，演员对于消费者来说同样是隔膜的，不可接近的。

此外，在剧院演出时，舞台提供的是一个“特殊的美的世界”，这个世界与观众的日常生活世界完全不同，观众可以在这个世界中任意发挥想象，渲泄情感，以忘却日常生活中的烦恼。电影却与此相反，它重现了一个人们熟悉的世界，表现的是人们的日常生活。观众对电影的接受是通过“观赏司空见惯的事物，并从中得到乐趣与享受”的方式来实现的。电影呈现了一种人的眼睛无法观察到的“另一种自然”，它提供了“彻底经过技术处理的现实，”一种“加工过的人造现实”。在电影中，“机械装置如此深地介入了现实，以致现实的面貌经过彻底的改造……而成为人工技巧的顶峰。”

除了上面提到的几点，电影中运用的蒙太奇手法也体现了现代艺术的基本原则。蒙太奇以片断的，不连贯的画面构成一种“第二现实”，从而打破了传统艺术作品美的外观。以电影为代表的现代艺术不再以美的幻觉去调和现实中的差异与矛盾，并将其再现为一个有机的统一整体，而是让经验现实中的真实片断自己说话。蒙太奇所呈现的孤立片断通过引起“震惊体验”将它转化为一种新的审美效果。在传统艺术中，世界总是以一种自然的面貌出现，人为的美的假像调和了各种矛盾与冲突，而蒙太奇技巧给予人的却是孤立的现实片断所呈现出的直观本质，作为一种符号系统，它并不直接指向现实，而本身就构成一种现实，并把现实的矛盾性和破碎性直观地表现出来。

概括起来说，本雅明认为，技术复制手段在艺术中的运用消解了艺术作品的光晕，艺术作品的神秘性逐渐丧失而日趋大众化，批量生产和可复制的艺术产品取代了艺术作品“本真的原作”。当今时代艺术的这一重要特征改

---

本雅明《技术复制时代的艺术作品》，第 29 页。

本雅明《论文学》，第 213 页。

变了艺术作品的知觉方式、作用和接受方式，使艺术的社会功能发生质的变化，从而引起了传统艺术的衰落，带来了艺术领域划时代的革命。这场革命不仅更新了传统的艺术观念，而且从根本上改变了艺术生产者在社会中的地位。它标志着传统的“审美艺术”正在消亡，而一种以“视觉艺术”为主体的“后审美艺术”正在兴起。这种“后审美艺术”不再具有传统艺术的“收藏价值”和“崇拜价值”，而完全着眼于人民群众的“社会消费”，其价值仅在于它是一种能提供“消遣”的商品。

### 阿多尔诺对本雅明的批评

本雅明乐观地预言，技术复制手段在艺术生产中的运用带来了艺术领域内一场深刻的革命，赋予了艺术以“社会否定”和“解放”的功能，并给进步文化的普及提供了新的可能。这一看法遭到阿多尔诺的严厉批评。

阿多尔诺虽然并不否认艺术在现代资本主义条件下已发生某些重大变化，承认本雅明列举的许多事实，但他并不同意本雅明对这些变化的解释和评价。在他看来，本雅明的立场是“非辩证的”，对一些问题的看法“过于绝对”和“简单”。他尤其反对本雅明关于技术复制时代出现的所谓新型艺术，“后审美艺术”具有某种“革命性”的论点，认为复制技术在艺术中的泛滥只能导致艺术的“非艺术化”，带来艺术的“取消”。30年代后期，二人曾就下面几个重要问题展开过广泛讨论：一、艺术的“本真性”与“独立性”；二、艺术与商品的关系；三、艺术与大众接受；四、艺术的社会功能。

首先，阿多尔诺反对把“具有光晕”的艺术作品与大众艺术对立起来；美化后者而贬低前者的看法，认为本雅明将“具有光晕”的艺术作品和大众艺术作品视为两种对立的艺术范式，完全否定了二者的辩证关系，从而成了流行的观念的俘虏。这种观念“把照像术和电影看作艺术的楷模，对已经非艺术化的所谓艺术的崇拜达到了顶峰”。在他看来，“艺术是一种高于普遍的趣味与需求的特殊精神结晶”，本真的、完美的艺术是不可缺少的，相反，以适应大众趣味为出发点的可复制的文化产品却“玷污了艺术的纯洁性”，把艺术降低为一种娱乐和消遣。它貌似给人以某种快乐，但实际上人们从中得到的仅仅是一种虚假的“肉体满足”，而非精神的解放与升华。阿多尔诺指责本雅明过分强调可复制艺术的积极方面，却忽视了它的致命缺陷与消极面：一、大众艺术消灭了艺术家的个性，它所提供的仅仅是可复制的标准产品。艺术家的创造性和个人风格被机械操作所取代，作品的“美学质量”不再是决定性的，而是以数量取胜，因而艺术固有的价值即审美价值已大大地贬值；二、大众艺术复制了生活的“经验存在”，仅仅记录了资本统治下的日常现实，从而完全迎合了统治的需要。这种艺术把资产阶级社会中的一切描绘得似乎真实合理，从而起到一种“调和”和“欺骗”作用，为资本主义制度制造出“合法化的根据”；三、大众艺术代表的并非大众自发的真实需求，而是一种被操纵的、强加给大众的虚假需求。大众并非被关心的对象，而是被算计的、获取利润的对象，从中获益的决不是广大消费者，而是文化生产资料的垄断者；四、大众艺术是资产阶级对大众实行意识形态控制的工具，它骗取了大众从事更有价值；更充实的活动的时间和精力，使大众对其

产生一种依赖性。大众艺术不停地灌输给人们以一种虚假的快乐和意识形态谎言，使他们对丑恶的现实丧失辨别能力和批判能力，从而成为奴役性机械劳动的附庸和资本主义统治下的顺民。

其次，阿多尔诺对本雅明所称“新型艺术”的商品性质进行了尖锐的反驳。在1935年致本雅明的一封信中，他指责本雅明“受布莱希特的影响太深，过分注重批量生产的艺术作品的大众消费性质，从而美化了这种从真正的艺术中异化出来，丧失了使用价值而彻底商品化了的的文化产品”。<sup>1</sup>，他对艺术蜕变为商品，从而日益非艺术化感到悲哀，抱怨“现在的全部艺术生活……都被商品形式所统治”，“艺术在社会进程中的作用完全成了商品的作用，其价值降低为市场价值。艺术不再服务于精神的需要，而同其他商品一样完全屈服于交换的压力，堕落为纯粹的消费品”他叹息人们今天欣赏的不再是艺术的美学方面，而是其“货币价值”，从中获得的仅仅是购物时使用金钱的乐趣。在出席一场音乐会时，人们想到的不是音乐本身能提供什么精神享受，而仅仅是庆幸他们买到了入场卷。大众艺术给予人的同一场足球赛没有什么区别，只是一种纯粹的感官刺激。在阿多尔诺看来，所谓的大众艺术如电影、通俗音乐等，不具有任何美学价值，而只有消遣价值：轻音乐和爵士乐只是作为舞曲才有某种功用；电影只能消磨时间，没有给想像和反思留下任何余地，迫使它的受害者直接把它与现实等同起来；照像术对画家的天才创造力而言是极其可笑的讽刺……因此，对阿多尔诺来说，“一切从复制技术中产生出来的批量产品都是艺术退化的表现，对其作出任何肯定的评价都是荒唐可笑的”。

本雅明认为，“大众是一个母体（Matrix）一切对于艺术作品的习惯性行为都是从这个母体中产生出来的”，大众对艺术的接受习惯决定了艺术的社会接受方式。他对于复制技术把艺术从少数有教养、有财产的精英的垄断下解放出来，使其成为大众享受的对象感到鼓舞，声称这带来了艺术的接受方式和功能的根本变革。

阿多尔诺完全不同意本雅明的这一看法，反对本雅明关于复制技术在艺术生产中的普及使作品的展览价值取代其崇拜价值的论点。他认为，把作品的价值划分为“崇拜价值”和“展览价值”，并将前者与所谓传统艺术联系起来而把后者看作大众艺术的特性，是非辩证的，极其可疑的。按照这一观点，似乎纯粹的艺术注定只能供社会上层人欣赏和收藏，天生便与“大众”相隔绝而具有“神秘性”，而用技术复制手段制造出来的所谓艺术品则由于可供千百万人使用，将取代前者成为新的艺术范式。这实质上是把艺术与资产阶级大众媒介等同起来，试图将“高雅文化”降格为通俗文化来解决二者之间的矛盾和冲突，从而导致文化工业控制下的所谓大众艺术的泛滥。事实上，大众艺术的日益扩张只会“带来艺术接受者审美趣味的下降和欣赏力的退化”，因为，所谓大众接受是一种“幼稚的接受”，在本质上是“艺术迎

---

1 见《本雅明书信集》，法兰克福1966年，第672页。

阿多尔诺《音乐中的拜物倾向与听众欣赏力的退化》，载《社会研究杂志》第7卷，1938年出版，第330页。

阿多尔诺《论音乐的社会状况》，《社会研究杂志》1932年第1期，第103页。

阿多尔诺《音乐中的拜物倾向与听众欣赏力的退化》，《社会研究杂志》1938年第7卷，第332页。

本雅明《技术复制时代的艺术作品》，第91页。

合社会上庸俗的欣赏趣味的结果”。

阿多尔诺认为，大众趣味与艺术的美学本质是互不相容的，迎合大众趣味必然导致艺术审美格调的降低和“真理内涵”的丧失。今天，技术复制手段制造出来的所谓艺术品是在大众接受的借口下玷污艺术，通过将艺术降低为“半文化”来毁灭艺术。在这种情况下，真正的艺术必须“超越社会普遍存在的审美趣味，抗议社会的虚假需求，与追求功利的大众艺术和文化工业划清界限”，才能捍卫其生存权利，保持其纯洁性，避免成为统治的帮凶。为此，它绝不能屈服于大众接受的压力和社会的功利要求，而应当成为无效果、无功利目的的社会存在。阿多尔诺指责大众艺术是资产阶级控制和支配大众的意识形态工具，认为“一件艺术作品的客观社会意义不能仅归结为生产者和消费者的流通这个外在过程，只有从理论上表明该产品在文化范畴中被中介了的社会关系，才能在本质上认识它在社会中的作用。被操纵的意识并不能成为替大众文化辩护的可靠根据，因为所谓的大众意识恰恰是这种文化的操纵者预先设计并规定的。”大众文化的功用在于灌输给大众以一种虚假的满足和意识形态谎言，在其产品中，资本主义下的现实被当作真实而被掩盖，并获得一种合法的假像，日益强大的社会统治与个人追求精神自由的矛盾被抹杀。

在阿多尔诺看来，当今时代的大众文化与法西斯主义奴役下的大众文化有着不言而喻的相似性，它是同社会的不公正联系在一起：“大众文化本身便意味着社会的不公正，因为大众从消遣中得到的其实是精神压抑，它所带来的后果仅仅是大众对这个被统治的社会的认识能力的日益衰退。”在这种文化的熏陶下，消费者最后将成为资本主义制度下彻底丧失了批判和反抗能力的顺民。从这一立场出发，阿多尔诺强调，艺术最重要的社会功能是对“社会的不公正、不自由、不人道”的否定，真正的艺术必须同所谓的大众文化彻底决裂，坚决维护艺术的本真性和自主性，才能避免与统治和统治的意识形态同流合污并起到社会批判的作用。

---

阿多尔诺《不协和音：被统治世界的音乐》，载《文学札记》，法兰克福 1958 年，第 1 卷 283 页。

阿多尔诺《不协和音：被统治世界的音乐》，载《文学札记》，法兰克福 1958 年，第 1 卷 283 页。

## 阐释学

阐释学(Hermeneutik)是二十世纪六十年代后广泛流行于西方各国的一种哲学和文化思潮,一种探究对于“意义”的理解和解释的理论。它以对“意义”和理解行为的研究把当代人文与社会科学的各学科,如哲学、历史学、文化理论、美学、文学艺术批评理论等统一起来,体现了社会科学研究领域相互交叉、渗透和融合的趋势,并成为一门新的边缘学科和指导社会科学研究的元理论,在世界范围内产生了巨大影响,成为20世纪后半叶西方社会科学的主导思潮。一些重要的理论思潮和美学、文学艺术流派如存在论哲学和诗学、接受美学、后现代主义等,均从阐释学得到过启示,吸取了营养。

作为阐释学的基本研究对象,“意义”虽然是一个十分抽象而难以界定的概念,但它却与人的存在密不可分,也是生活中最常见、最普遍、最重要的东西。每一种事物,大到宇宙、自然界、世界、历史、小到文本,一个符号,无不具有特定的意义。意义体现了人与自然和世界、与社会、与他人、与自我的种种复杂关系,是人的生存不可缺少的前提。它构成人与世界“遭遇”的方式,人际交流的纽带,文化传播的桥梁,自我理解的媒介。没有意义,人类将无法生存,社会也不能存在,因为,人不能生活在一个没有意义的世界上。

由于意义是人的存在的前提和必然结果,体现了人与世界的全部关系,它对于人类来说便起着关键的作用,对于意义的探索和理解也就具有不言而喻的重要性。应当说,人所从事的一切活动都可以归结为对意义的理解和探究。自然科学对于宇宙和自然界的研究,人文和社会科学对社会、历史、文化和人自身的研究,都是一种寻找意义的活动。从这个角度来看,研究意义以及对意义的理解和解释的阐释学,对于当今的人文和社会科学研究的确起着指导性作用。

### 阐释学的历史发展

阐释学的最初形态早在古希腊时代便已产生。作为一种单纯的解释文献的具体方法,它被用来对荷马及其他诗人的作品作文字的解释,其基本宗旨是:使隐藏的东西显现出来,使不清楚的意思变得清楚。到了中世纪,它又发展为一种“文献学”。由于古代传下来的《圣经》经文、法典和其他文献年代久远而难以理解,对它们作深入的研究,解决语言上的困难,弄清它们的确切含义,并考证其渊源和发展,便成了一门专门的学问。后来,随着宗教改革运动的兴起,人们需要对《圣经》和其他基督教经典作重新阐释,寻找摆脱罗马天主教的精神束缚、获得思想解放的根据。于是,在这一时期,一种神学阐释学日益兴旺发达。

在阐释学的发展史上占有重要地位,并将其发展为一种较为系统的理论与方法论的是神学家施莱尔马赫(FriedrichDaniel Ernst Schleiermacher, 1768—1834)。他不仅概括了过去已经被使用的阐释方法,而且对于阐释和理解与文本之间的关系作了富有创见的说明。在他看来,避免误解是阐释学的核心问题,由于文本与阐释者之间存在着差距,误解经常发生。出现这一情况的根本原因主要有两方面:一、时间距离和历史环境造成了理解的困难;二、阐释者对过去文本作者心理个性的陌生。由此,施莱尔马赫把阐释的任

务分为两部分：语法阐释和心理阐释，并认为这两种阐释是相互联系的，语法阐释的目的是准确地把握文本的语言特点，从而在语言上正确地理解文本，而心理阐释的意图则是了解文本背后的作者的“自我”，研究作者的性格特征、品质和内心的精神世界，最后与作者达到心灵的一致，从而准确地领会作者在写作文本时的意图。此外，施莱尔马赫还首次提出了阐释学的核心问题之一——阐释的循环。在他看来，部分只有通过整体，反过来整体也只有通过部分才能被理解；理解是一个把未知事物与已知的事物进行比较的过程，部分必须从整体中获得意义，反之亦然。理解正是在这种部分——整体的循环中进行的。施莱尔马赫把这一循环看作理解和阐释得以进行的基本过程，认为在理解过程中，人们在语言和对象方面都有某种“最低限度的事前理解”，正是有了这种事前理解，阐释者才能实现跃入“阐释的循环”，解决理解中出现的矛盾与困难。

施莱尔马赫是在阐释学的历史上第一个试图对理解现象及其过程进行理论分析的思想家，他不但指出了理解行为的特征，而且探索了它的可能性与限度。这样，他的阐释学理论和方法论便把研究的重心由过去重视被理解的对象——文本——转移到理解行为本身了。这使得阐释学具有了认识论的意义。

然而，在施莱尔马赫那里，阐释学只是神学的一门辅助学科，其主要目的仍停留在对基督教经典和历史遗留下来的文献进行解释，以服务于当时宗教和思想斗争的需要。真正把阐释学引入哲学并使之成为精神科学的方法论和核心学科的是狄尔泰（Wilhelm Dilthey, 1833—1911）。

狄尔泰反对施莱尔马赫把阐释学看作仅仅是对文本作消极解释的方法。他毕生为建立精神科学的客观方法论基础，使其具有普遍有效性而孜孜不倦地努力。“精神科学”这一概念是十九世纪中叶，即狄尔泰生活的那个时代，才出现的，在此以前，人类所有的知识领域都被置于“科学”这个统一的概念之下。虽然一些思想家如莱布尼兹、赫尔德、威廉·洪堡等曾注意到人类社会的活动与自然界的物质运动不同以及人的意识和心灵的创造力量，但从未有人对自然科学与人文——社会科学作过明确的区分。狄尔泰主张，不仅语言和文学科学、历史科学，而且“有关行动着的人的一切科学”都应当与自然科学区别开来。他强调精神科学的独立性以及方法上的独特性，认为精神现象和社会现象与自然现象的本质不同，“只能从我们的内心来解释”，“精神创造的东西只能为精神所理解”，而自然科学的客观性追求绝不能运用到诸如哲学、神学、历史学、心理学、语言学和文学等人文和社会科学上来。在1883年出版的《人文科学引论》一书中，狄尔泰指出，自然科学的对象是自然界，那是一个可以看到并能触摸到的物质世界，一切都依照机械的、化学的规律运动着，对现象的观察为一切认识提供了坚实的基础。而人文社会科学则与人的精神打交道，对象是“有意志和愿望的、感觉着、想象着的人”及其创造物，人的精神世界是无法直接观察到的世界，目的、价值和观念是无形的，始终变化不定的。这个世界永远处在自己所创造的“文化语境”之中，而这种“文化语境”不仅在不同的地理和人文环境之下存在着差异，而且是历史地变化着的。以上区别决定了，把自然科学的方法和概念机械地运用于对人及其精神的研究是不适当的。精神科学必须具备与自然科学完全不同的、独特的研究方法。

狄尔泰是“生命哲学”的创始人，在他看来，生命作为人类历史发展与

人类精神创造活动的主体，是一种不可抑制的永恒冲动，处于盲目而又有秩序的不断流变之中。对于生命，只能依赖个人的内在体验所外化而成的审美表达去理解和把握。“体验”、“表达”和“理解”构成狄尔泰的生命哲学和美学的核心范畴。他认为，体验关涉人对其有限生命的超越和诗意化，表明了有限的生命在生活关联中的处境，因而具有本体论的意义。在他那里，体验意味着人在生命的某一时刻通过对一个对象、一种情境和事态的经历，在其深刻的意义内涵中把握生命和存在的意义与本质的原始意识过程。体验的特征是强烈的情感直接性和震撼性。这种情感过程虽然并不排斥有意识的思维加工，但通常是自发地在无意识状态下发生的。在具有创造性的人身上，体验往往能够以强烈的心灵震动和情感共鸣引起艺术表现的欲望，促使他寻求形象的表达。艺术作品的产生与体验直接联系在一起，而不是事先有某种构想或意图，然后才通过形象表现出来。不仅客观外在的对象能够引发人的体验（现实体验），而且梦境、幻觉、渴望、想象等也能导致某种内在体验（虚幻体验）。在艺术作品中，体验往往按照艺术家的主观需要经过一定的加工、改造和浓缩，因而其结果与体验发生的时刻有一定的距离。此外，每个人都有不同的内心世界，拥有自己独特的“生活体验”，因此，这种“体验”不具有客观性和普遍有效性。为了避免滑向心理主义，狄尔泰把主观色彩很浓的“体验”概念外化为一个具有客观色彩的“表达”，强调作为人的心灵内涵的体验是通过“表达”（包括语言、姿态、文字、艺术符号、行为符号等）来使“生命”得到理解的，而文学、艺术、宗教等等便是这种生命体验所外化成的表达方式。在表达符号时，人们不仅注意表达符号本身，而且进入这种符号的内层面，直接感受它们所“意指”、所“代表”的东西（体验）。这一表达符号系统既有别于一般的物质现象，也与一般心理现象不同，仅仅是一种传达精神世界的符号而已。

狄尔泰认为，对于生命只能依赖于个人内在体验与感觉及其外在的具体形式，即表达形式来把握，不可能对它进行理性的分析。因此，人类的精神科学不是建立在逻辑的、形而上学的基础之上，而是以人的个体与群体的具体生命表达为依据。在他看来，人永远是社会的人，因而对自我的认识必须通过对他人的认识才能达到。然而，对他人的认识并不能直接把握到他人的体验，而只能根据他人“生命的客观化表达”才能获得：“只有通过他人的手势、声音、语言、行动与我们的感官接触，我们才可以大体意会到他的内心生活。”通过表达，人类的内在精神才会以外在的物质符号的形式保存下来，使个人的内在“话语”转化为现存世界文化的“语言”，得以流传下去并保持人类的文化交流活动中，使时空相隔甚远的人能够进行“对话”，使“过去”与“现在”得到沟通。“过去”的意义恰恰是通过“现在”对生命的主动揭示展现出来的。在表达中，个体的“体验世界”终于获得了普遍的形式而融入无限的人类历史的“表达世界”之中。正因为如此，狄尔泰认为，“表达”是一个极其重要的哲学概念，它是我们生活于其中的具体可见的文化世界的内在力量——有意识的生命的产物，而这个具体的文化世界则构成这种具有意识的生命或精神赖以表达自身的“文本”，它蕴含了历史地运动着的人类在其全部存在中积淀下来的经验。而音乐、文学、绘画、雕塑、

---

狄尔泰《精神科学中的历史世界的结构》，《狄尔泰全集》，1957年图宾根，第7卷第134页。

狄尔泰《精神的世界，生命哲学导论》，《狄尔泰全集》第6卷，第251页。

宗教、历史等等则是人类精神世界所表达的内容，这个世界的意义。正是通过这种表达，人类的整体精神世界才成为可“阅读”、可认识的。

狄尔泰把生命表达分为三种类型：语言表达，经验表达、行为表达。在他看来，人的每一个微小的活动都有一种完全属于它自身的意义，人所从事的种种活动总是“意味着什么”，因为它们的产生是为了实现某种目的。人的行为及其产物不仅有自己的意义，而且也传达着意义。以上三种表达以不同的方式表达了人类生命冲动的内在体验，语言表达构成人们日常交往的方式，行为表达系指人在历史和现实活动中的行动方式，而经验表达则体现在人类迄今为止所拥有的、见诸书籍文献中的对世界和自身的经验认识之中。此外，表达还具有三种重要的特性：创造性、完备性、有效性。所谓创造性是指表达能够传达自身以外的信息；完备性意味着表达是尽可能充分的；而有效性是指表达能为他人所接受和理解。以狄尔泰之见，诗最为明显地体现了表达的这三种特性，因为诗的表达是对世界意义和生命之谜最神秘的展现，它历史地揭示了人体验和领会生活意义的无限可能性，以及人的本质及其与世界关系的真实价值。

1883年以后，狄尔泰扩大了阐释学的应用范围，并努力使它成为人文和社会科学的普遍的方法论。在他看来，认识精神世界不仅是一个理解人的经验的行为，而且也是一种阐释行为。它把“理解”定义为“我们理解体现在一个物质符号中的精神现象的活动”或“在外部世界物质符号的基础上理解精神内在的东西”的活动，从而确立了“理解”概念在阐释学中的核心地位。

狄尔泰强调，理解的最终并不是与己无关的，也并非仅仅为了获得客观的认识。真正的理解的结果实际上是“同化”过去的以及他人的经验。这种同化将对阐释者的生活产生深刻影响。通过阐释而进行的再体验所导致的结果便是“我们对世界的同化”。理解开拓了一个广阔的、在阐释者个人生活中尚不存在的可能性领域。任何人的生活经验都是有限的，然而，对历史和他人经验的理解与阐释都可以帮助人克服文化与时间的有限性所造成的的人的存在的局限，因为这种理解与阐释揭示了生活整体的统一意义。

狄尔泰认为，“理解”行为发生在三方面：一、对人们所说的和所写的东西的领会与把握，即对“文本”字面意义的理解；二、对“文本”内在意义的领会，即对文本所展示的人类经验的“同化”；三、对文本作者心灵的体验与领悟，即对作为“他人”的文本作者的精神世界的追复。这三个方面是紧密相关，不可分割的。“我们从对象的外观，从对象的美或意义，从对象的个性生存中获得启示，并因而提高我们在生命与生活的价值方面的经验与认识。这种双重关系植根于我们与世界的相互作用中。正如我们通过感觉而理解外部实在一样，我们可以通过文本的语言形态、内在意义和文本创造者的心灵个性理解过去和他人精神创造的成果。”

总之，狄尔泰把人的精神生命创造的文化世界看作一个大文本，试图通过阐释学的方法去解释这个世界。过去的世界是一个他人的世界，一个个个体的人通过各种方式表达自己的经验世界。他们运用语言文本来展示自身情感、愿望、认识和经验，而理解和解释者则通过理解与解释来扩展自己的精神财富，获得于己有益的对那个异己的世界的认识。

---

狄尔泰《阐释学的兴起》，《狄尔泰全集》第5卷，第318页。

狄尔泰《诗人的想象力，诗学的基础》，《狄尔泰全集》第6卷，第15页。

为了弄清经验与知识扩展之间的关系,狄尔泰对施莱尔马赫所使用的“阐释的循环”的概念作了进一步探讨。所谓阐释的循环,在狄尔泰看来有三方面内容:一、整体与部分的关系,即对一种事物总体上的理解必须从对部分的理解出发,而部分又必须从整体中获得自身的意义,换言之,只有理解了整体,才能把握住部分在整体中的意义。例如,对一个文本的理解必须从词和句子出发,而词和句子的意义则只有在文本的整体“语境”中才能呈现出来。二、已有的知识(经验)与未知的知识的关系,这意味着,新的知识的获得必须从已有的知识即经验为出发点和前提,而现有知识或经验的有效性和正确性又必须依赖新的知识来检验。三、人的现实有限的“此在”与在时间和空间上无限的存在的关系。这是指我们对宇宙、世界和人类自身的无限存在的理解和认识必须从具体的人的有限生存出发,而人的现实此在的意义又必须从时空上无限的存在来思考和理解。在以上三种关系中,核心问题都涉及已知和已有的经验与更广阔的、未知的或无法全知的意义之间的关系,正是这种更为广阔的背景赋予已知的经验存在以某种意义。

从以上叙述中我们看到,狄尔泰扩大了“阐释的循环”这一概念的内容。在他那里,这一循环不仅指理解活动与理解对象之间的关系,同时也涉及理解活动中理解者的有限性与知识的无限性的关系。不过在他看来,一方面文本虽然有待于理解者的解释,但另一方面,理解者只能理解他已有的经验所允许他理解的东西,即理解只能在他的经验的基础上去理解和解释文本。理解总是在一定程度上受理解者经验的局限。内在于理解活动的这种循环限制了理解者理解和解释的范围。

狄尔泰试图为精神科学寻找一种客观的方法论基础,使其具有普遍的有效性,因而,他竭力避免理解和阐释的主观相对性,希冀超越理解者本身的历史境况去把握文本或存在的客观、真实的意义,把理解者当成可以超越自身历史时代的绝对认识者。在他看来,文化对象和存在是一种具有固定意义的客体,无论是艺术作品、历史还是人的精神世界或生命存在,在整体上对我们都是无法全部理解和认识的,其意义不可穷尽。他写道:“人所知觉到的关于世界的一切,始终是他的意识与他无法改变的世界的性质之间的关系……由于他的境况的不可改变性,被他所知觉的只是这种关系的一种表达——谜一般的整体的一个象征。他永远无法意识到客观整体本身。”他声称,造成这种情况的根源并不在于理解和认识的客体,而在于我们自身的历史有限性。他一方面看到人的意识的历史有限性与人对确定意义的需要和追求之间的对立,承认人的意识总是受历史条件的限制,永远是相对的,不完备的,但另一方面又追求知识的客观性和绝对有效性,因而陷入了阐释的循环的巨大困惑之中。

### 海德格尔的存在论阐释学

施莱尔马赫和狄尔泰虽然对阐释学的发展及其方法论的完善作出了重大贡献,但他们仍然是把这一理论作为精神科学的一般方法论来看待的。尤其是狄尔泰,他虽然对自然科学和精神科学作了明确的区分,反对在精神科学研究中照搬自然科学的方法,但他的阐释学理论却强调人文社会科学研究者

应当克服并超越自身的历史有限性，努力达到对生命体验及其表达、对文本和存在的客观真实意义的理解，这就在根本上违背了他的初衷，仍然把精神科学的方法与自然科学的研究方法混为一谈了。正因为如此，施莱尔马赫和狄尔泰的阐释学被后人称之为“古典阐释学”。

使阐释学在理论上取得重大突破并完成从一般方法论向哲学本体论的转折的是马丁·海德格尔和汉斯·格奥尔格·伽达默尔。关于前者，本书在第二章已作了较为详细的介绍，在这里，着重谈谈伽达默尔的现代阐释学理论。

#### 伽达默尔思想发展的三个阶段

如果说，海德格尔将阐释学由单纯的认识论和人文科学的一般方法论改造为哲学本体论，并为现代阐释学奠定了理论基础，那么，伽达默尔则完成了古典阐释学向现代阐释学的过渡，建立了哲学阐释学的完整体系，使阐释学成为当代哲学和人文——社会科学的主导思潮之一。

伽达默尔称：“我的阐释学仅仅在于遵循后期海德格尔的思路，并用新的方法达到后期海德格尔的思想。”应当说，他正是从海德格尔的存在论阐释学出发，把这门科学作为人类存在和世界经验来看待，通过强调整理解的普遍性，确立了一种以理解问题为核心的学说的独立地位。海德格尔的存在论阐释学的最终目标是探索存在的意义或真理，而伽达默尔的哲学阐释学所关心的则是人的存在及人与世界的最基本的状况和关系。因此他指出：“理解与解释……是整个人类世界经验的一部分。”

作为海德格尔的学生，伽达默尔把理解看作人的存在方式，认为它本来就不是一个方法问题，而且有本体论的意义；“理解是如何可能的？这是一个先于一切主体性理解行为，也先于理解科学的方法及其规范和规则的问题。我以为，海德格尔对人的此在的时间性分析令人信服地指出了理解并非主体诸多行为方式之一，而是此在自身的存在方式。”“理解……属于被理解物的存在。”在他看来，人的存在的实质便是对存在的理解，向外，他必须理解自然、世界、社会、他人，向内，他必须理解自我，只有在这种理解中他才能够生存，没有理解，存在在根本上是不可能的。存在是对存在、对自我以及二者关系的理解中存在的，只有在对存在问题的探索与理解中，人才能获得存在的基础。

正因为理解和解释是人的存在的基本方式和原始特征，人要生存，就必须对与他有关的一切作出理解，探究它们的意义。这便决定了理解的普遍性和绝对性。伽达默尔认为，理解现象遍及人与世界的一切关系，理解行为发生在人类活动的各个领域。他把宇宙、自然、世界、社会、历史、文化等等看作扩大的文本，而理解与解释无不是对这些“文本”的释读。但他同时又指出，理解又不仅仅是人的主体行为和认识模式，而是存在者的存在模式和人的存在的根本特征。哲学阐释学的目的并不是提供一种普遍有效的阐释理论和解释方法，它所要说明的是一切理解得以发生的条件及其共同的本质，并在此基础上论述作为“此在”的人在传统、历史和世界中的经验以及这种经验的语言本质，最后达到对世界、历史和人的存在意义的理解和阐释。

---

伽达默尔《自我批评的尝试》，《伽达默尔选集》，1982年图宾根，第2卷，第10页。

伽达默尔《真理与方法》，图宾根1975年，第11页。

《真理与方法》，第二版序言第 页。

《真理与方法》，第二版序言第 页。

伽达默尔（Hans—Georg Gadamer），1900年生于德国马堡，20年代在慕尼黑大学和马堡大学攻读哲学，1922年在著名哲学家托尔纳普指导下获哲学博士学位，1929年在海德格尔主持下通过教授资格考试，此后先后任教于马堡大学（1937）、莱比锡大学（1938），法兰克福大学（1949），从1949年起任海德堡大学哲学教授。曾任莱比锡大学校长、德国哲学总会主席、国际黑格尔学会主席等职。

伽达默尔的思想发展可以划分为三个阶段，并以他的代表作《真理与方法》的问世（1960年）为标志。《真理与方法》发表之前为其思想发展的第一阶段，可称为前阐释学阶段；第二阶段大约从1949年到1960年，是他构思写作《真理与方法》的时间，他的哲学阐释学完成的阶段；第三个阶段是1960年至今，他试图用哲学阐释学的基本立场对一系列社会政治和文化问题进行溯本求源的探讨并作出解释，这一阶段可以称为他的实践哲学阶段。

在前阐释学阶段，伽达默尔思想的主要特征是对新康德主义的批判以及对海德格尔的存在哲学的逐步接受。

在伽达默尔的青年时代，以赫尔姆零尔茨和朗格为代表的经验主义的新康德主义以及以柯亨为代表的马堡学派逻辑新康德主义占据了德国哲学界的统治地位。伽达默尔的大学时代及其后的研究与教学生涯，有很长一段时间是在新康德主义的主要根据地马堡大学和弗赖堡大学度过的，因而深受新康德主义的影响，用他自己的话来说，他是“在主观唯心主义的圈子里成长起来的”。青年伽达默尔的思想发展道路就是逐渐摆脱新康德主义影响的过程，而导致这一结果的契机则是第一次世界大战。

第一次世界大战的失败对德国思想界的冲击很大，德国文化的传统遭到破坏，自由时代骄傲的文化意识以及建立在科学之上的进步信仰在战争的严酷现实面前彻底崩溃。包括伽达默尔在内的许多年轻一代哲学家急切地要寻找新的出路。以胡塞尔为代表的现象学哲学为德国哲学界带来了希望的曙光。现象学反对笛卡尔的我思，康德的自在之物，黑格尔的绝对精神等先验之物，认为这一切都是无法明证的，因而必须加以“悬置”，存而不论。哲学的任务是对“现象”进行描述，通过对现象本身的本质直观和还原达到对对象的认识。这将使哲学摆脱形而上学的阴影而成为一门彻底的严密的科学。但是，现象学分析最终还是回到了先验的自我，即所谓的“纯粹意识”，因此并未彻底摆脱德国唯心主义的传统。

是胡塞尔的学生海德格尔对“存在者”和“存在”作了明确的区分，把存在作为哲学研究的对象，在对存在最为典型的表现——此在的分析中揭示了存在的时间性，说明存在是一个不断“生成”的过程，从而破除了旧的形而上学。海德格尔的哲学方向深深地吸引了伽达默尔，并对他此后所走过的道路起到了根本性的影响。

海德格尔后期主要探讨了两大问题：一、确定整个哲学思维和世界观的起源，并确定其基本要素；二、指出“通达存在之真”的途径，而用来解决这两个基本问题的方法则是语言分析。伽达默尔继续了海德格尔的遗产，并循着他的思路继承前进，经过十年的构思，在1960年出版了他本人，也是哲学阐释学的划时代著作《真理与方法》，从而完成了阐释学由其古典形态向现代形态的转变。

## 理解的历史性

伽达默尔的阐释学“力图阐明隐藏在科学或不科学的各种理解现象之后的基本条件，并使理解成为解释着的主体并非绝对居于主导地位的事件”。因此，他的理论并不研究解释的具体方法，而是探寻解释和理解得以发生的条件。他彻底否定了施莱尔马赫的心理主义和狄尔泰的历史主义倾向，认为它们“从整体上歪曲了解释现象，把持续于精神科学中的理解方法从理解的更广阔的过程中孤立出来了”。施莱尔马赫和狄尔泰的共同思想基础是客观主义，他们的阐释学都力求使解释者摆脱自己的“偏见”而达到与被解释对象同一的立场。伽达默尔认为，这种客观主义理想尽管听起来十分动人，但实际上是不可能实现的。因为，客观主义的前提是，被理解对象亦即文本，是一定历史条件的产物，其作者也必定具有一定的历史限定，所以，理解文本便是力求使自己完全摆脱自己时代的限制，设身处地地像文本的作者那样，用那个时代的方式进行思维。认真地分析一下这个要求，我们便可以发现其中包含了一个两难的推论：如果认定理解对象必定具有历史的局限性，那么解释者又怎么能通过理解消除这种局限性呢？而倘若理解者能够做到不受历史限定的思维，那么，理解对象也就不会具有理解者想方设法要进入的历史局限性了。

正因为如此，伽达默尔对理解的历史性作了与以往完全不同的论述。他指出：“阐释学的概念标志着此在的基本运动性，这种运动性构成了此在的有限性和历史性，因此包容了全部世界经验……理解的运动是无所不在，无所不包的。”由于作为个体的人的生命具有时间的有限性，人对世界、对自身以及一切事物的理解也必然受到时间的限制。这便决定了，理解总是具有历史性和有限性。理解者总是要站在自身、他所生活的那个时代及他所处的环境的立场上去看待一切，理解一切。这种特殊性和历史局限性是理解本身固有的规定性，而且是永远无法消除的。在他看来，“历史性正是人类存在的基本事实，无论是理解者还是文本，都内在地嵌于历史性之中。真正的理解不是去克服历史的局限，而是承认并正确地对待这一历史性。”人总是以一种特殊的方式存在于世，有特殊的环境和条件，有一个先于他而存在的久远的历史，有先于他的语言。这一切构成了人的理解永远无法摆脱的制约，而理解的历史性和有限性正是体现在理解的被制约性之中。

伽达默尔认为，过去的哲学由于接受了以主客体相分裂为基础的意识与存在、主观与客观的二分法，总是把理解的历史性作为阻碍人获得客观真理的前提而加以否定。人们始终不愿正视并承认理解的历史局限性，都把自己对世界、事物和文本的理解宣布为客观的、绝对正确的。但伽达默尔却主张，历史性是一切理解的根本性质，我们不应回避和隐晦这一事实，相反，应当从这一前提出发去看待一切理解和解释，看待所有的学说、理论和观念。所谓的历史性正是指理解者和理解活动所处的不同于理解对象的特定的历史环

---

伽达默尔《哲学阐释学·导言》，图宾根 1968 年，第 7 页。

伽达默尔《哲学阐释学·导言》，图宾根 1968 年，第 7 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 页。

同上，第 175 页。

境、历史条件和历史地位。这些因素必然会影响和制约理解者对“文本”的理解。

既然任何理解和阐释都无法摆脱历史的局限性，都是一种历史现象，那么，理解就必然会带有某种主观性，即是说，它不可能是纯客观的，唯一的，绝对正确的。理解行为的主观性不但从历史性角度观察是无条件的，即不同历史时代的人对事物的理解存在着差异，而且用共时性观点看来也是绝对的，不同地域、不同环境中的不同个人，对一事物或一个对象的理解也各不相同。因此，伽达默尔指出：“理解永远是不同的理解，理解的过程永远不会最终完成。”当然，理解不仅是一种主观行为，它还有客观的被制约性，这在伽达默尔关于理解的“前判断体系”的论述中可以清楚地看出。

理解的历史性过去往往被忽视或否定。我们经常可以看到这样一种现象：一种理解和解释，理论或学说，一旦取得某种成功，总会被宣布为绝对真理。例如，启蒙运动在历史上所取得的辉煌胜利，自然科学的巨大成就，使许多人忘记了导致这一切的根本原因，在天真地相信理性和科学已使人类登上了终极真理的巅峰的同时，他们对理性和科学的盲目崇拜也达到了迷信的程度，从而导致了泛理性主义和科学决定论的泛滥。当然，启蒙运动赋予理性以至高无上的地位，以反对封建愚昧的专制，有其进步的意义，其历史功绩应该予以充分肯定，但启蒙运动的理性概念本身就是一定历史条件下的产物，它所主张的那种超历史的、永恒的、绝对理性并不存在。同样，自然科学也不能超越其产生和发展的历史时代。伽达默尔认为，超历史的科学只不过是一个神话。任何科学原理和方法，甚至基本的科学概念，都是历史地形成的，都是历史的产物，因而都应历史地加以审视。事实证明，理性和科学的主张一旦试图超越历史和自身的局限而将自己对化，就会变成新的迷信和教条。

由于理解永远存在着历史的局限性，始终是主观、相对的，它便绝不会是静止的，一成不变的。不仅理解行为就其本质而言向未来开放着，永远不会完成和终结，而且理解的内容也永远不会达到终极真理。换言之，理解随着时间的推移始终在发展，前进，绝不会停留在某一水平之上。一种理解一旦停滞不前，便会僵化、过时，即使它曾是一种正确合理的理解，也会走向反面而被人抛弃。历史上过去的理解被后人超越或推翻的例子比比皆是。正因为理解永远处在运动和更新之中，人的认识才会不断地进步，人类社会才能向前发展。

伽达默尔认为，理解不是一种被动的行为，而是一种积极的、建设性的活动，它本身便包含了创造的因素。理解必须被看作意义生成的过程，意义总是通过理解而形成的，它决不是什么先验的、客观自在的、固定不变的东西。事物本身并不具有意义，只是当它们作为理解的对象时才获得了某种意义。因此，意义是理解所赋予对象的，理解在本质上是创造意义的活动。

伽达默尔反对“历史客观主义”的态度，在他看来，历史并不是历史学家可以站在超然的立场上加以客观解释的对象，不是一堆历史学家或历史阐释者可以“重新发现”或“复制”的东西。理解不是一个复制过程，任何历史学家总是要从某种立场出发去理解、解释历史事件，而每个人对历史事件的解释都是不同的，都包含了主观的成分，因此无所谓历史的本来面目。

此外，人们在理解和阐释历史时实际上就已经介入了历史，即把自己的主观倾向带进了对历史的解释，因此不存在作为客观对象的历史真实，所谓历史真实其实仅仅是对历史的理解和解释的真实。

### 理解的先行结构：传统与“成见”

伽达默尔认为，理解有它无法摆脱的先行结构，这就是“传统”。我们并非绝对自由地存在于这个世界，我们有一种先于我们的久远的历史，有先于我们而存在的价值原则、道德规范、知识结构和语言，这一切成为我们不能否定的制约，无法摆脱的“传统”，而一切理解只能在这一前提下进行。不仅如此，我们的理解本身也构成我们传统的一部分，理解的历史性便具体地体现在传统对理解的制约作用之中。

在伽达默尔看来，所谓传统，就是前人理解的积淀和系统化，即过去遗留下来的价值、原则、规范、经验、观念和知识的总和。对于理解来说，“过去”总是以传统的面貌出现，为理解者所继承。传统填平了过去的理解和现在的理解之间的鸿沟。它是当前理解的前提和基础，并预先规定了当前理解的方向。传统总是先于我们，决定着我们，在传统属于我们之前，我们早已属于传统，已经被“抛入”传统。伽达默尔指出：“不应把理解设想为好象是人的主观性行为，理解是将自己置于传统之中的过程。在此过程中，过去与现在不断地融合在一起。”因此，即使是宣称自己彻底“反传统”的人也无法抛弃传统，而只能在接受传统的前提下对传统进行再审视。在这种意义上，彻底地抛开传统或反传统是不可能的。

以伽达默尔之见，传统并不是人们应该加以克服的消极的东西，而是理解和阐释不可缺少的前提。传统调动了理解，使理解成为积极的能动行为。传统不管我们愿意与否，都存在于我们的意识之中，成为我们理解的先决条件和先行结构。自启蒙运动始，许多人把传统看作消极的东西，人为地赋予它以贬义的色彩，并常常把它与保守、陈旧过时的东西混为一谈，尤其与“成见”的概念联系起来。他们往往要求摆脱传统所带来的成见的束缚，甚至要求克服“先入之见”，完全抹杀自我，以达到所谓客观的理解和认识。古典阐释学在这方面尤其突出。施莱尔马赫称，哪里有误解，哪里就有阐释学，而为了避免误解，就必须排除主观的成见。狄尔泰也宣布，理解就是“还原”文本的本来意义，为此，解释者必须忘却自己的个性而进入文本的个性。他甚至声称：“解释活动的最终目的，是比作者理解自己还要正确地理解作者。”

伽达默尔指出了这种观点的片面性，并力图恢复成见在理解过程中应有的地位。他认为：“不是我们的判断，而是我们的成见构成了我们的存在。”

“成见”原来并没有人们强加给它的贬义色彩，它未必都是不合理和错误的，未必都不可避免地歪曲真理。“实际上，我们经验的历史性使成见在其字面意义上构成了我们全部经验能力的最初方向。成见是我们向世界开放的倾向性，是我们据以经验某事——我们与之相遇的事物据以向我们言说的条件。”

---

伽达默尔《真理与方法》，第 203 页。

狄尔泰《人文科学入门》，《狄尔泰全集》第 1 卷 331 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 254 页。

“成见”一词在德语中为 Vorurteil，它是由两个词，即“Vor”（前）和“Urteil”（判断）复合而成。因此，“成见”在德语中最初的含义是“前判断”，即是说，它是我们理解、判断一切事物的预先基础或先行结构。使“成见”一词染上贬意色彩的是启蒙运动。由于它高举理性的大旗，用理性去批判过去遗留下来的一切，导致了把“成见”一词同“虚妄的判断”等同起来的结果。针对这一情况，迦达默尔指出：“我们需要从根本上重新审视‘成见’这一概念。要对人的有限的、历史的存在方式作出公正的评价，就必须承认存在着合理的‘成见’这一事实。”他认为，要完全排除成见是不可能的，这一企图本身便是一种“成见”，它源于这样一种预设：存在着完全客观的理解。成见，或前判断，意味着我们从过去所接受的、用以对事物作出理解和判断的依据。我们不可能凭空地理解和判断事物，而必须以前人传给我们的知识为前提。如果我们承认人总是处在一定的历史条件下，那么就应当看到，人们对事物的理解总是要以过去遗留的原则、规范、经验和知识为依据和出发点。因此，成见始终暗含在我们的理解和判断之中，没有成见或前判断，理解便不可能发生。不承认成见支配着他的理解和判断的人，实际上也否认了他自己。

迦达默尔认为，传统和前判断（“成见”）构成当下理解的基础，为其预先规定了方向，而今天的理解又会成为明天的传统和前判断。传统的这种继承性决定了理解的条件性。因此，理解活动是理解者将自己“并入”传统的过程。一个时代的传统包含了那个时代的理解。但与此同时，理解又不是对传统的复制。除了继承的一面，它还有对传统进行批判、改造和发展的性质。也就是说，理解者在接受传统的并依照传统的方式理解事物的同时，还必然会对传统作出判断，接受其合理的成分，扬弃其中过时的、错误的、不合理的成分。因此，理解过程也是一个批判、改造和发展传统的过程。理解行为对传统的这种批判性决定了传统不是一成不变的僵死的东西，而始终处在变化、发展、运动和更新之中。

对传统历来有两种错误的态度。一种片面强调传统对理解的制约作用，并试图以此来否定理解的创造性。特别是当一种理解成为统治的意识形态，成为某种传统时，总有人要本能地站出来维护它，将它视为神圣不可侵犯的绝对真理，不允许对它有任何的怀疑与批判，甚至于把这种怀疑与批评视为洪水猛兽，异端邪说，千方百计地压制，禁止。在历史上，基督教会对于天文学家布鲁诺、哥白尼和伽利略的迫害，反动资产阶级对马克思主义的镇压便是突出的例子。另一种是片面地强调反传统。一些人把传统与保守和谬误等同起来，不加分析地反对一切传统的东西，试图彻底同“过去”决裂。然而，他们最终无法完全摆脱传统，最后仍为传统所吞并，因为，他们的反传统行为随着时间的推移最终仍归于传统，成为传统的一部分。事实证明，一切理解，无论它在一定历史时期多么合理和正确，都是人类认识的一个阶段，决不会永远合理，永远正确。随着时代的更迭，历史的前进，必然会逐渐陈旧过时，丧失其存在的合理性。

---

迦达默尔《哲学阐释学》，1977年图宾根，第9页。

迦达默尔《真理与方法》，第246页。

## “视野”与“视野融合”

伽达默尔认为，每一个人的存在都是有限的，因而理解必然具有历史的局限性，都必须受传统和成见的制约。这意味着，人总是生活在特定的时间和历史条件下，处在某种“境况”之中。伽达默尔将其称之为“阐释境况”。“阐释境况”决定了理解的范围是有限的，即有一定的“视野”。“视野”（Horizont）这一概念最初是由尼采和胡塞尔引进哲学的，用来表示思维受其有限的规定性制约的方式以及不断扩展的规律性。在伽达默尔那里，视野标志着人从他已有的经验和知识出发所能达到的理解范围：“视野就是视觉的区域，这区域包容了人从某一特殊的、占主导地位的视点所能看到的一切。”“视野”主要指人赖以理解事物的“前判断体系”即从传统和成见中接受的经验和知识。这种前判断是对意义和真理的预先期待。每一种视野都对应于一种前判断体系，即理解的预先结构。视野的不同，前判断体系也不同。伽达默尔认为，尽管每个人的视野不同，但决不会有封闭的视野，随着认识的丰富，人们的前判断体系发展了，视野也就改变了，反之亦然。

在伽达默尔看来，“人类生存的历史运动在于这样一个事实，即它决不会完全束缚于任何一种观念，因此，决不可能有封闭的视野。毋宁说，视野是我们悠游于其中，并随着我们而移动的东西。”事实上，视野是不断形成，不断发展，不断扩展的，永远不会固定下来。理解者和他所理解的对象都有各自的视野。文本总是展示了作者原初的视野（亦称“初始视野”），而对文本进行理解的人也具有现今的具体时代氛围中形成的视野（“现今视野”）。两种视野之间存在着各种差距，这种由时间距离和历史条件造成的差距是任何理解者都不可能消除的。理解不可能像古典阐释学所要求的那样，抛弃自己的视野而置身于异己的视野，也不能把理解对象简单地纳入自己有限的视野。在理解过程中，理解者的视野必须向理解对象开放，并进入他所要理解的文本的视野并随着理解的深入不断地扩大和丰富自己。我们在与过去接触，试图理解过去的文本时，总是同时也在检验我们自己的视野，即检验我们的“前判断”（成见）。在理解中，我们的视野将不断与被理解对象的视野相互结合，相互交融，因此，理解过程被伽达默尔称之为“视野融合”的过程。视野融合在理解者和理解对象之间架设了一座互相沟通的桥梁，使二者能够最终达到一致。

视野融合后产生的新的视野，既包容理解者的视野，又包容了文本的视野，形成你中有我，我中有你，相互补充的格局，但它同时又超越了二者的视野，形成一种全新的视野。理解既不是理解者完全放弃自我，而是从自我出发，不断扩展和丰富自己原有的视野，并与文本的视野合并，形成一种过去与现在、文本与理解的自我意识、传统与现代经验相互交流的新的意识整体。因此，理解是一个同化过程，它不要求我们把自己有限的视野强加给文本，从而导致将文本“现代化”的结果，而是向文本敞开自己，从中接受一个扩大的自我。另一方面，理解者又必须超越自我的有限视野，才能从文本中接受一个异己的视野。同化就是理解者通过理解活动扩展自己的意识内容的过程。

---

伽达默尔《真理与方法》，第 286 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 324 页。

## “作用史”原则

前面已经说过，不存在绝对客观的、唯一正确的理解，任何理解都是相对的，暂时的，具有历史的局限性并主观的，那么，判断一种理解是否合理，是否正确标准是什么呢？迦达默尔认为，判断的唯一标准只能是“作用史”（Wirkungs- geschichte），即看一种理解在历史的进程中究竟起到一种什么作用，是曾经起到了促进历史前进，推动社会发展、改善人的存在状况的积极作用，还是起了阻碍历史前进，使社会停滞甚至倒退，恶化人的生存状况的消极作用。一种合理的、较为正确的理解（观念、主义、学说、理论）在特定历史时期必定会起到好的作用，产生好的效果，而一种不合理的、错误的理解则一定会起到相反的作用和效果。因此，理解本身便是作用史的关系，理解的历史便是作用的历史。

对世界、社会、人生和历史的某一种理解不仅在理解发生的那个时代会起到它的作用，而且会作为传统的一部分留传后世，对后人的理解产生某种影响，带来某种后果。但后人对这种理解不会不加反思地继承，而会对它进行鉴别、判断，以决定自己的态度，或全盘否定，抛弃，或批判地吸收它的某些部分。因此，一种理解在历史上所起的作用决不是固定不变的，而会随着时代的变迁不断地变化。我们常常可以看到这样的情况：一种在它产生的那个时代并未起到过重要作用，或甚至是被压制、被否定、被斥为异端的理解经过若干年忽然被后人重新发现，引起极大的重视，对后世产生巨大影响；或者，一种理解尽管在某个时代曾起过重要的、积极的作用，但在后来的时代却逐渐陈旧，过时，或遭到批判，被认为是荒谬、错误的而被抛弃，其作用完全丧失。因此，判断一种理解是否合理，既不能根据它在一个时期所起的作用，也不能依照一部分人对它的看法，而只能历史地加以审视，看它的现实效果。这就是迦达默尔所主张的“作用史原则”。

## 阐释的循环

阐释的循环是阐释学的基本概念之一，也是这门学科探讨的核心问题之一。施莱尔马赫和狄尔泰等古典阐释学家由于追求一种“客观主义”的理解和解释，无法突破阐释的循环的封闭园圈，因而陷入了无法解决的矛盾和巨大的困惑。海德格尔虽然试图打破阐释的“恶循环”，从而摆脱此在的前理解结构的内在性束缚，但他并未解决阐释学这一中心难题，因此在后期抛弃了阐释的循环，甚至离开了阐释学，不再注重以在的结构和状态的分析，而直接从语言的原始生动性入手，竭力想找出一条通达“存在之真”的途径，转向了存在与思的诗化之境。迦达默尔对此评论道：“海德格尔后来又完全抛弃了阐释学的概念，因为他看到这个概念不能使他走出先验思辨限定的范围。这样，他的哲学本来试图通过他所谓的转向来回避先验的概念，便越来越陷入表达方面的困难，以致众多读者认为他的哲学中诗意多于哲理。我认为这是一个错误。于是，我的一个想法就是开辟可以介绍海德格尔关于存在——不是当下的存在——的说的道路。这使我深究传统阐释学的历史，并

在我的批判中努力突出所隐含的创新因素。”

正如迦达默尔所指出的那样，后期海德格尔的哲学非但未展示出阐释学的光辉前景，相反却暴露了这一理论的危机，即它所要解释的恰恰是无法解释的超验之物，因为此在的释义结构整个地局限于时间性之中，理解的循环中的“前理解”仍然是此在摆脱不了的先验图式。以迦达默尔之见，海德格尔在理解的循环这一难题面前依靠语言的诗意化本质和无意识原生性向存在本身趋近，并不能提供富有说服力的解决办法，因为，存在之真的不可描述性造成了存在和理解的悖论。对此，迦达默尔陷入了痛苦的反思。他不愿追随海德格尔后期从此在的时间性转向空间性，从世界转向大地的神秘的自然主义，而想继续沿着历史的现实道路把哲学阐释学贯彻到底，即贯彻到人类的整体经验中去。他写道：“我同样理解，人们以为我对阐释的循环的依恋可以识别这种‘内在性’，而事实上，要打破这一循环在我看来是一项无法实现的要求，我甚至可以说在我看来完全是违背意义本身。因为这种内在性只不过是理解为何物的一种描述。”

迦达默尔的确作了打破这种“内在性”的努力。在他看来，所谓解释的循环，其实是转向“此在”，即“在世之在”自身的结构，即转向主客体分裂的扬弃。阐释的循环所具有的本体论意义，表明了前见、前有、前役和前判断在一切理解中所起的作用，指明了我们在世的基本结构。人本质上是由阐释的理解构成，并是从从事阐释的理解的存在者，因此，事物本身的意义只有通过阐释的循环，即一个预设了使我们能理解的前结构的循环才能被我们把握。迦达默尔强调，正因为阐释者具有主观性这一理解不可或缺的“前结构”，阐释活动所产生的意义就不会是纯然客观的，而是生成了带有主体的成见的新的意义。理解是人的存在的本体活动，理解始终包含着成见，理解过程决不会最终完成，而始终是开放的，有所期待，有所创新的。“理解即传统的运动与阐释者的运动之间的一种游戏。”这就是阐释的循环的本体论意义之所在。

迦达默尔指出，阐释学经验具有一种“对话”模式，理解就是这一对话发生的事件。对话使问题得以揭示的和开，使新的理解成为可能。此外，理解还具有一种“问与答”的逻辑模式。他写道：“传统不仅仅是我们学习认识和体验把握的过程，它是一种语言，像一个‘你’一样表达自己。这个‘你’不是一个客体，而是处于同我们的关系之中”。文本是一个“准主体”，只有破除了那种僵死的主客体之间的认识关系，代之以“我”与“你”（主体间的）之间的平等对话关系和问与答的关系，我们才能倾听文本向我们所诉说的东西。这样，文本好似向理解者提出一个又一个问题，而为了理解和回答文本提出的问题，理解者又必须提出业已回答了的那些问题。通过这种相互问答过程，理解者才能不断超越自己原有的视野。迦达默尔说：“理解一个问题意味着问这个问题，理解一个观点就是把它理解为对一个问题的答案。”毫无疑问，在问与答的对话过程中，文本向理解者敞开，向我们言说，而理解为了理解他人和自己，又必须使文本言说，问题问得越多，文本的言说便越丰富。一个答案意味着又一个问题的产生，文本在这种问与答的无限

---

迦达默尔《阐释学的挑战》，载《哲学译丛》1987年，第3期，第21页。

迦达默尔《阐释学的挑战》，同上第18页。

迦达默尔《真理与方法》，第321页。

延续中展现其无限多的可能性，而理解者的视野也不断地扩展和被超越。理解和解释正是以这种方式不断突破阐释的循环的封闭的园圈，不断扩展和丰富的。

伽达默尔对“阐释的循环”的这一新的解释把阐释学的理论大大向前推进了一步，解决了使古典阐释学家感到困惑不解的，海德格尔试图解决而又未能解决的难题。

## 理解的语言本质

伽达默尔认为：“在理解中发生的视野融合是语言固有的成就。”真正在文本与解释者，传统与现在之间起桥梁作用的恰恰是语言。文本和阐释者，过去和现在都只是一个正在进行着的语言过程中的要素，而理解的语言性则是作用史的具体化。理解是一种经验，但它是语言的经验。一切文化和历史，主要表现为语言。理解本身必须以语言的方式进行，因此，语言是阐释学问题的起源和归宿。

在伽达默尔那里，对语言的关注远远超过了对存在问题的阐释学关注。海德格尔的存在哲学力图完成哲学向本体论的转折，因而人们把他的思想称之为“基础本体论”，而伽达默尔则更进一步，开始了本体论向语言学的转折。

他认为，语言是我们与世界“遭遇”的方式，因此，语言和理解有着根本的内在联系。一切理解和解释都在语言的基础上统一起来，这意味着，理解和解释的基本特性是它的语言性：“语言学表现的问题已经是理解问题。所有的理解都是解释，所有的解释都发生在语言的媒介之中。这一媒介允许其对象进入世界并同时成为解释者自己的语言。”当我们关注语言文本的理解和解释时，解释在语言中自身显示了理解为何物，即将所言说的内容同化，使之变为自己拥有的东西。语言的解释是一切解释的形式，即使当被解释对象本质上是非语言的，它也“预设了语言”。因此，语言规定了阐释学的对象，一切理解和解释对象的本质都存在于语言的媒介之中。我们的传统，即所有的“文本”都是由语言固定下来的，它们在时间上“凝固”了，与我们有一种“绝对的共时性”。换句话说，现在的意识可以自由地进入这些由语言的形式固定下来的文本，使它们与解释者保持一种“时间上的平衡”，使过去的精神与现在的精神得以沟通。传统的这种“绝对的共时性”或当代性提供了将过去的经验与当下的经验联系起来的可能性，使过去成为一种“超时代的陈述”向理解者和解释者敞开。

伽达默尔认为，语言揭示了世界，而人以语言的方式拥有世界。对于人来说不存在一个语言之外的世界，“凡词语破碎之处物将不存”（Kein Ding sei, wo das Wort gebricht）语言和世界的关系并不在于世界成为语言的对象，相反，知识和陈述的对象已经包含在世界的语言视野之中。人的存在的特殊方式是语言，因为语言创造了人拥有世界的可能性：“语言原初的人

---

伽达默尔《真理与方法》，第 258 页。

《伽达默尔《真理与方法》，第 360 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 445 页。

类性同时也意味着人的在世之在原初的语言性。”正是因为有了语言，人才拥有了自己的世界，没有语言，人的存在将同其他在者之在没有什么两样，将是黑暗、混沌的，所以人所拥有的这个世界是语言的世界，人对这个世界的经验是语言的经验。

正因为如此，伽达默尔驳斥了将语言视为主体所有物或工具的看法，并认为，世界和语言都是超越主体之物。是世界而不是人的主体性决定着语言，在这种意义上，是语言决定人而非相反。人并不是“利用”语言说话，而是“按照”语言在说话，因此，“不是我们在说语言，而是语言在说我们”。

世界必须成为语言的对象才能向我们呈现，换言之，它必须成为语言，才能为我们所拥有。“在语言中，世界作为世界展现自身”。通过语言把握到的东西不仅仅是一种主观的经验，而是经验所揭示出来的世界。伽达默尔指出，人的世界观念是语言构造的，其世界图像也是由语言描绘的，“可被理解的存在即语言”，人与世界的关系以及对世界的经验在语言中得到最终的体现。理解是人的存在的普遍方式，而语言作为理解的唯一的媒介，则是“世界构成的无所不包的形式”。这一观点同海德格尔，甚至同维特根斯坦不谋而合。前者称“语言是存在的寓所”，后者则说“我的世界的边界就是我的语言的边界”。语言并不只是传达意义的被动的媒介，相反，它在不同时代的组织形式——话语的结构——决定性地参与了世界的构成。

伽达默尔指出，人是被“抛入”语言的，人一生下来，便进入了一种早已存在的语言，即进入了一种固定的意义网络。这个意义网络规定了他与自然、与社会、与历史、与他人、与自我的关系，规定了他的思维、行为方式以及与他人交往的方式。语言构成的一整套观念、原则、规范形成一种象征性的秩序，并以风俗习惯、道德标准、价值判断、行为准则甚至法律条文的形式世代流传。因此对于人来说，进入语言就意味着接受一种强加于自身的表达方式和意义系统，接受一个早已存在的世界秩序，一种异己的意识形态，一种被给定的价值和道德的体系。在这种意义上，人并不是自由地拥有和支配着语言，而是被语言所限定，是语言的“囚徒”。

在伽达默尔看来，语言并不是人所能任意支配的明澈的反思工具，而应当说，“它既是桥，又是墙。之所以是桥，因为只有通过它，人们才能跨越差异的激流，达到某种意识的同一性；之所以是墙，因为它阻止人们毫无障碍地表达自己的内心，限制着这种表达的可能性。”语言的表达永远是既明确，又不充分、不完全的。因此，语言既敞开又遮蔽，与它相关的是两个截然相反的领域：意义敞开和意义隐蔽的领域，或者显指域和隐指域，光明域和黑暗域。语言不仅内向地规定着或收摄着自身的无限内容，同时还外向地开拓着或投射着自身的无限关联，二者反向加强。它表现为双重方向的运动，“它既以达到思想的客观性为目标，但它也从思想出发，表现为一切对象化

---

伽达默尔《真理与方法》，第 419 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 439 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 408 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 408 页。

伽达默尔《真理与方法》，第 411 页。

伽达默尔《文本与阐释》，载《文本与阐释》，1989 年法兰克福，第 31 页。

向词语的隐蔽威力的回复。”隐蔽是语言的深层空间，对于主动接受者，它是同一性中无限超越的源泉；对于被动接受者，它却成了蒙蔽无知的黑暗领域，成了海德格尔所说的“迷津”。因此，在只习惯于把语言当作传达和交流思想的工具的人那里，如果它仅仅被作为传达和交流的工具使用，那么，它同时也作为蒙蔽和歪曲的工具被使用。因此，在迦达默尔看来，“语言是存在之家”，我的语言就是我的存在，我的世界。它的意义是通过对象在词语中的显现来确定的，在这些词语的周围有一个“未被表达出来的东西的晕环”，所以，它不只是说出了已经说过的东西，更重要的是，它同时向对象默许“无限多未被言说的东西”。

语言的敞开和遮蔽的二重性是基于语言的这样一个事实：语义固置和语义流动的冲撞造成空隙而显露出遮蔽。例如，一个命题启示了一种意义，被人们接受为普通的尺度，这个语言命题的敞开同时就是遮蔽，因为它不再是流动的、生成的，而是规范着的，固定的，成了固定不变的语义运用。其运用愈是普遍，其表达就愈贫乏，即它的遮蔽性就愈强。这就是敞开与遮蔽的反向加强。这时，不再是人说语言，而是语言说人。对此康德有一句名言：“一旦有一种意义成为自在的，自由便无可救药。”

### 对艺术的阐释

迦达默尔认为，现代艺术“在二十世纪，从十九世纪的历史束缚中大胆地自我解放出来，变成了一种真正的敢于冒险的意识，使所有迄今为止的艺术都成了过去的东西。”

现代艺术不仅同过去的艺术传统发生了偏离，它简直是一种从内容到形式的与传统艺术的全面对抗和决裂。可是，这种艺术是合理的吗？它的合理性真的能够完全抛开传统而自我证明吗？

迦达默尔对这个问题的回答是否定的。他认为，这种现代艺术并不只是与传统艺术相对抗，“而且也从中引出它自己的力量和冲动。第一个共同的前提是二者作为艺术都必须被理解并同属于一个整体。不仅如此，今天没有一位艺术家不仰仗传统的语言就能从根本上发挥出自己独特大胆的突破”，即使是接受者也总是要同时从过去和现在受到影响。因为“我们的日常生活就是由过去和将来的同时性而造成的一个不断持续的进步，能够这样携带着向未来开放的视野和不可重复的过去而前进，这正是我们称之为‘精神’的东西的本质”。哲学阐释学的任务就是要把现代艺术的破碎形式和传统艺术的语言形式“联结在一种更深刻的延续性之中”。为此，我们必须“向更基本的人的感受回复”，即向艺术现象或艺术感受的人类学基础回复，而“游戏”、“象征”和“节日”这三个概念在这种追复中有着根本的作用。

首先，关于游戏。自古以来，许多哲学家和艺术理论家把艺术的起源同游戏联系起来。如柏拉图将游戏看作艺术的原始雏形；康德认为艺术创作是

---

康德《纯粹理性批判》，第 171 页。

迦达默尔《美的现实性》，1975 年图宾根，第 6—7 页。

迦达默尔《美的现实性》，第 11、12 页

迦达默尔《美的现实性》，第 11、12 页

迦达默尔《美的现实性》，第 12 页

一种自由的游戏；席勒认为人有感性冲动和理性冲动，作为对立统一而产生了游戏的冲动，游戏冲动是二者结合的中介，是感性和理性统一的自由活动，审美活动就是游戏活动，艺术起源于游戏；斯宾塞将游戏看作从剩余精力溢出的冲动性活动，艺术由游戏发展而来；谷鲁斯认为游戏是为将来的实用生活作准备和练习，而艺术与游戏具有自由活动的共同特点；哈尔把游戏看作种属的进代发展各阶段里经验遗传性的反复作用；斯汤达把游戏视为恢复失去的身心精力的一种积蓄活动；拉洛把游戏看作人类活动中一种奢侈的快感；朗格认为游戏是一种自觉的和有意识的自我欺骗活动，艺术作为游戏的一种，具有限于视听这两种感官的感受性特征。盖格则认为审美享受与游戏的区别仅在于，前者重视自我对对象的观照性，而后者却在自我与对象融为一体中得到审美享受。如此等等。

迦达默尔从阐释学出发，对“游戏”作了重新考察，并将它作为艺术本体论的基本范畴来看待。他认为，艺术的本质在于，它是一种游戏，而游戏就是艺术作品本身的存在方式。

游戏的特征首先是游戏作为主体的自我表现性。游戏者并非游戏的主体，而是游戏本身通过其参与者达到的表现。游戏不是直线性的，而是反复无穷地进行的，是一种自我重复的运动。其次，游戏具有无目的性和自动性特征，它是一种不拘泥于目的的过程，是一种不谋求外在功利的自我生命力过剩的表现。第三，游戏具有自律性和同一性，它能巧妙地超越自身所设立的目的而回归自身，而被看作绝对自身等同的重复现象。在游戏中，游戏者对待自己像一位旁观者，或者，“游戏本身便是由游戏者和观者构成的一个整体。游戏最本地要由旁观者去感受”。游戏者始终需要观者，反过来说，正因为有旁观者在场，他们作为参与了游戏者而成为游戏的组成部分，游戏才能进行。所以游戏的同一性归根到底只是游戏活动的自身表现，或者说，游戏表现的仅仅是游戏本身。

迦达默尔的“游戏”概念强调以上三个特征，从而为艺术作品的本体论确立了基础。在他看来，游戏与其参与者和旁观者、文本与解释者、创作者与接受者、写与读等等，这只是同一种关系的不同表达，它们之间的“阐释学地位”不仅是平等的，而且是互渗的，彼此紧密相关的，双方都在不断展开的对话中超出各自原初的视野而进入一个探险的历程。它既能使对话者在对话中共生出可交流的语言，又不使对话的语言穷尽一个理念的目的。因为在对话的每一瞬间，对话者聚集了已经言说的东西，同时又向对方递送去“无限多尚未言说的东西”，解释者正是要介入这无限多未说出的东西之内，而使每一次对话都包含一种内在的无限性。

迦达默尔认为这个对话原则对于现代艺术有着预想不到的启示作用。现代艺术的基本动力之一恰恰在于，艺术力图破坏和取消欣赏者与艺术作品之间对立的距离，旁观者的距离变成了同戏者的相遇，即变成自己与自己的解逅。在游戏与艺术的共同本质中，他看到了“游戏所具有的作品的特质”，并称“游戏为一种创造物”。作为创造物，游戏的真实性超越了现实真实性，而预设了其中蕴含的可能性存在于未来的视野之中。而与此同时，游戏是一个意义整体，其内涵是流动的、无限的，它不断地在与每一位观者相遇的瞬间产生出新的意义。

关于象征。迦达默尔指出，“象征”这个词源于古希腊，原初的意义为“接合”，即用一事物去代表另一事物。如古代希腊主人和客人分别时，

把一块陶片破成两半，各人将其一半作为信物保存。几十年后，他们的后代可以凭此相互信任，视为知己。而这片信物就是象征。

在古典主义的用语中，象征也可以说是比喻，如亚里士多德就认为，象征是用一种东西去说明另一种东西。太阳象征永恒的威严与恩德。人们本来可以说出“威严与恩德”而无须借助于“太阳”的比喻意义或象征意义，但那样一来，便过于直接，过于外露，缺少某种含蓄和诗意。然而，真正的象征并非如此。迦达默尔说：“对象征性的东西的感受指的是这如半片信物一样的个别的、特殊的東西显示出同它的对应物相愈合而补全为整体的希望，甚至是，这为了整体而补全的是始终被寻找的作为它的生命片断的另一部分，”因而美的感受，特别是在艺术意义上的美的感受，“是对一种可能恢复的永恒的秩序的呼唤”。所以，决定美和艺术的深义的正是作品中要求重新认识，重新愈合的信息。

艺术作品是不可替代的，它既代替不了他物，也不能为他物所替代。艺术作品不是一个单纯的意义承担者和媒介，只要它一经产生，它就是一个永恒的“存在”，一个由瞬间的感受铸成的永恒的“存在”，因而作品的意义毋宁说是建立在它所是的那个东西上的。那种把艺术的象征性看作显露和隐藏的分离和对立的观点所忽略的正是象征的这一本体论特性。同样，在艺术感受中，艺术作品不单纯是指示出某种隐含的意义，它本身就意味着一种存在的扩展，“构成艺术的结构特性应该向我们传达一种真正总括的共同性”或“共通感”（commonsens），成为“一句向作出反应的心弦说出的话”，一种向情感和思想发出的呼唤。正因为如此，每个阅读它或欣赏它的人，内心恰好与有着它的应答，好像一块共振板。“象征的本质，并不涉及用概念或理性弥补的或趋向的目的意义，而是它的意义就永驻在象征本身。”

关于“节日”。在迦达默尔的艺术本体论中，时间性是一个不可忽视的重要概念。“节日”表示的正是一种独特的时间——共同性。迦达默尔认为，“节日”即共同性，而且是共同性本身在其完满形式中的体现。在他看来，庆祝节日，意味着这种庆祝是某种多次性的活动，类似于艺术的意向性活动。节日的时间结构同艺术作品的時間结构有内在的一致性，节日的时间性质是“被巡视的”，而不是分解为彼此脱节的时间瞬间的连续。

迦达默尔认为，人类存在着时间的两种基本经验，一种以钟表的移动为标尺，用繁忙或空虚去填满，这时，时间是作为必须“被排遗掉的”或已经被打发掉的东西被经历的，而不是作为真正的时间被经验的。另一种时间是“真正的实现了的时间或特有时间”，它既与节日又同艺术有着最深刻的亲缘关系。因为，节日的每个瞬间都是实现了的，时间是节日般进行的，即通过它自己的庆典而预付的，使时间成为不可计量的特有时间。它仅仅作为一个时间整体而存在。

在节日里，时间仿佛“停住”了，处于一种完全静止的状态。艺术就是为了庆祝，它也有自己的特有时间，“艺术品同样也不是通过其时间上延伸着的可计量的持续性，而是通过它自己的时间结构来规定的”。对于艺术欣赏者来说，只有在由内心出发而建构的特有时间里，艺术欣赏才象节日一样沉醉于时间的驻留之中而不致于成为无聊，并且，在艺术品中的逗留越多，

---

迦达默尔《美的现实性》，第 43 页。

迦达默尔《美的现实性》，第 49 页。

艺术品就越显得富于魅力。

至此，迦达默尔通过对“游戏”、“象征”和“节日”的分析试图找到艺术作为艺术的人类共同性。

首先，游戏基于人的存在的有限性和精神的超越性。存在的有限性不可避免地造成人的活动的有目的的重复，而精神的超越性正在于扬弃它的目的性和功利性而把重复活动形式化。只有形式化的造型活动才能把这种活动从一次性的时间流逝中保存下来，积淀下来并使其持续下去。

其次，如果游戏是形式化的造型活动本身，那么象征就是扬弃了内容或把内容转化为形式的形式本身的更为深刻、更为普遍的意义。这是因为，象征就是对形式化了的内容的重新认识，而重新认识的目的和意义恰恰在于把先行接受的知识再转化并提升到当下的精神高度上来，以便从流失的东西里吸取固存的东西。因此，艺术的天职可以说是必须从历史的形式中给现实提供重新认识的无限可能性。

第三，游戏构造形式，象征体现意义，其目的是要形成节日特有的时间，把一切人融为一个整体。伟大的希腊悲剧至今对最有文化修养的读者也是一个难题，甚至可以说，你越是敏感，它越是一个谜。这是历史地积累起来并被带入现实的。在当时，祭祀和游戏的一体化使希腊戏剧获得了今天难以置信的大众化成就。

迦达默尔声称：“阐释学……包容了艺术的整个领域及其所提出的问题。正如任何必须被理解的文本一样，每一种艺术作品——不仅文学的艺术作品——都必须被人们所理解，而这样的理解必须是十分细致而精巧的。因此，阐释的意识涉及的是一个十分广泛的领域，它超出了审美意识所能达到的范围。美学必须在阐释学中凸现出来，这一命题不仅指美学所涉及的领域，而且首先是指它的内容。反过来，阐释学必须这样来得到规定：它完全适用于艺术经验。”

阐释学对西方美学与文学观念的更新起了重要的推动作用，为观察艺术的本质提供了新的视角。它对美学和艺术理论的发展所作的贡献是不应当抹杀的。

