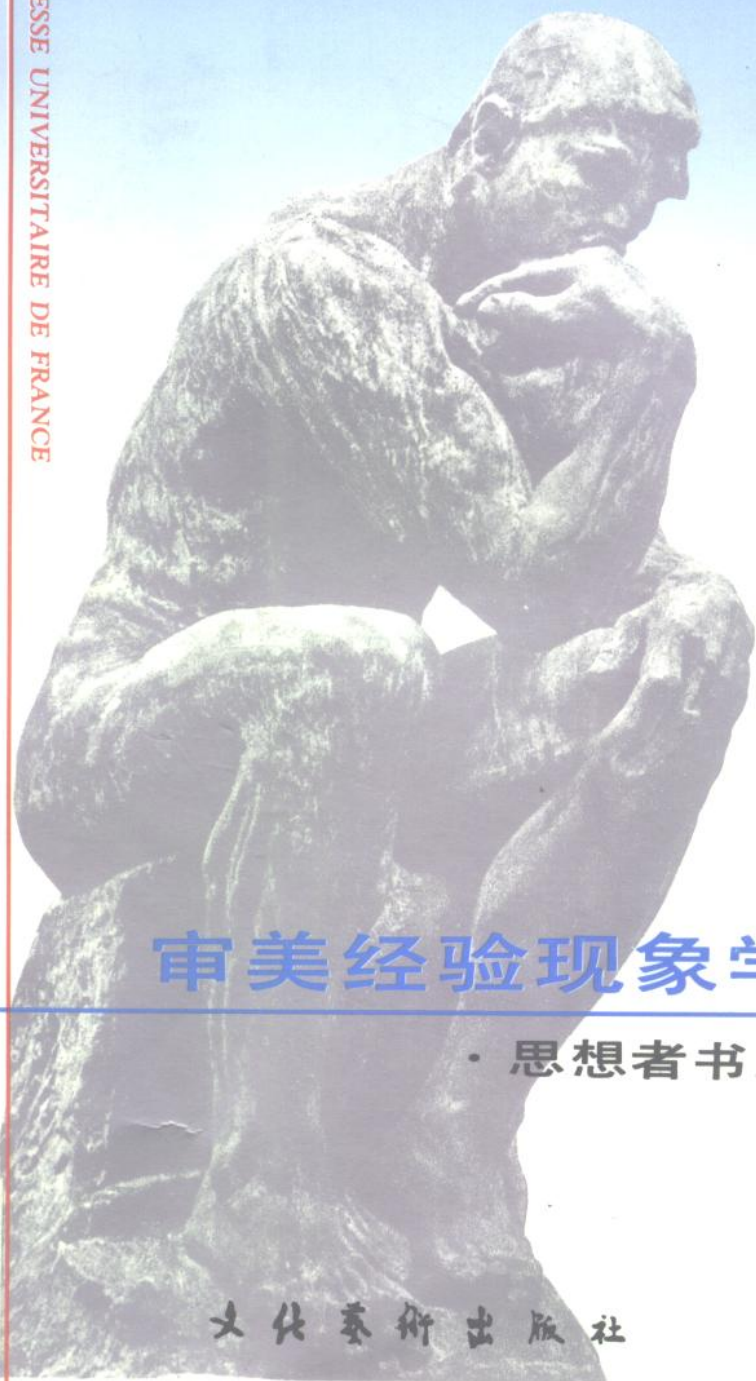


〔法〕米·杜夫海纳 著

PARIS

PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE



审美经验现象学^①

· 思想者书系 ·

文化艺术出版社

图书馆

59

思/想/者/书/系

审美经验现象学^①

〔法〕米·杜夫海纳 著

韩树站 译

陈荣生 校

文化艺术出版社

现象学·美学·文学批评

(代前言)

程代熙

胡塞尔现象学要义

现象学 (Phenomenology) 虽兴起于十九世纪末, 但却大盛于我们这个世纪。它是二十世纪西方哲学大潮之一, 影响既深且远, 旁及人类学、心理学、社会学、历史学、伦理学、文学、美学、宗教学等自然和人文科学学科, 还形成了各种流派, 如本体论现象学(海德格尔)、价值现象学(马·谢勒)、存在主义现象学(梅洛-庞蒂和保·萨特)、宗教现象学(埃利亚蒂、马塞)、审美经验现象学(杜夫海纳)等等。

现象学哲学的理论奠基者是德国哲学家埃·胡塞尔 (E. Husserl)。他的学说与黑格尔的《精神现象学》不同, 后者虽然研究的也是意识, 但他着重阐明的却是人类意识的发展史; 胡塞尔研究的只是那川流不息的意识活动本身, 即意识自我呈现的现象。可以这样说, 胡塞尔是通过现象来研究意识。换言之, 在胡塞尔看来, 任何事物, 不管是理想中的、想象中的或者现实存在的, 只要它能使自身显现于人的意识的, 那就是现象学谓之的现象。

当代美国学者詹姆士·艾迪 (James M. Edie) 在给《什么是现象学?》的《引言》中写道: “现象学并不纯是研究客体的科学, 也不纯是研究主体的科学, 而是研究‘经验’的科学。现象学不会

只注重经验中的客体或经验中的主体，而是集中探讨物体与意识的交接点。因此，现象学研究的是意识的意向性活动(*consciousness as intentional*)，意识向客体的投射，意识通过意向性活动而构成的世界。主体和客体在每一经验层次上(认知和想象等)的交互关系乃是研究的重点。这种研究是超验的(*transcendental*，也可译为‘直觉的’)，因其所要揭示的，乃纯属意识、纯属经验的种种结构，这种研究所显示出来的，就是构成神秘主客关系的意识整体的结构(*noetic-noematic structure*)。”^①

这是我见到的对胡塞尔现象学的要旨及其研究方法所作的比较简明和准确的概括。但也还需要作一点补充解释。

引文中提到的“经验”的科学，与经验论或者实证论的学说完全不是一回事。我们知道，经验论者是力图把意识看作一张白纸，看作一种感性材料的被动感受体来说明知识的本源及其形成过程。这个观点首先就遭到休谟的怀疑，更受到康德的反对。康德否认意识只是一个被动的感受体，而十分强调意识的创造性。

胡塞尔的现象学避开了经验主义认识论的心理学以及知识源于感知的对象这类具有唯物主义色彩的观点。胡塞尔的现象学与康德的学说虽不能完全画等号，但确有某些相近处。他的现象学后来之所以发生种种歧义，根源恐在于此。

胡塞尔认为，意识从来不是一种空洞的我思(*cogito*)，不是一个没有内容的我思。意识在任何时候都包含一个思的对象(*co-gitatum*)，亦即意识对象(*noema*)。这也就是意识的内容。而意识作用(*noesis*)对自我呈现的现象所施加的各种活动，就是意向性(*intentionality*)。意向性是胡塞尔学说中一个十分重要的概念。

人的意识，在胡塞尔看来，先天就带有一种“意向性”，即它

① 詹·艾迪：《〈什么是现象学？〉引言》，第19—20页；转引自郑树森：《现象学与文学批评》，台湾东大图书公司，第2页。

总是指向它自身以外的事物，例如，不管是知觉与概念，还是观念与幻想，以及渴望与企盼，这种种意识都是带有意向性的意识，都是指向某一特定事物的意识。所以，这种意识还不是纯粹的意识。因为它本身还掺有外在世界的杂质，意识受到了扭曲。胡塞尔要求排除意识的这种意向性，用他的话来说，就是把外在世界的真实性“放入括号”（即放在一边，存而不论），用“还原法”（reduction）除去意识身上的污垢，还原到原始状态，即他说的“回归事物本身”。这样，现象的本质，也就是不含任何经验内容的“纯意识”就会脱颖而出。这说的是纯意识是借人的直觉自我呈现出来的。因此，意识的本质就是本质直觉（Wesensschau）。

意识（或者现象）到底是什么，胡塞尔一直没有作出过明确的界说。他说意识是本质的直觉，指的是通过直觉，意识的本质才会自我呈现出来。这就是剔除了一切杂质的“纯意识”。

胡塞尔把意识目之为一种川流不息的活动，这仍是对意识所作的一种动态描绘，这和他同时代的美国哲学家威廉·詹姆斯（W. James）把意识比拟为宛如一条绵延不断的河流（意识流），可以说是同出一辙。虽然胡塞尔最初对经验论心理主义是持批评态度的，但他刻意追求的则是主客体混沌不分的纯意识。威·詹姆斯是心理学家、经验论的倡导者，可是他瞩目的不是具体的经验事实或现象，而是见不出主客体之别的纯经验。

胡塞尔现象学影响最为显著的就是上文提到的他那两个具有方法论意义的基本观点：回归事物本身和意向性。这两个基本观点是互为前提、互为因果的。回归事物本身，也就是直观事物本身，即撇开事物的非本质部分，让现象的本质自己出来讲话。为什么要回归事物本身，这是意向性使然。由于人的意识或者现象本质上是“意向的”，即它总是指向意识本身以外的事物。因此，意识自身也就是现象自身的面貌反而被遮蔽了起来。若要一睹庐

山真面目，即发见意识自身，唯一的办法就只能是回归事物本身。

胡塞尔的这两个重要观点，可以这样说，给后来的阐释学（或译为“诠释学”）和读者反应批评提供了理论依据。德国神学家施莱尔马赫（F.Schleiermacher）和狄尔泰（W.Dilthey）在解释经学的基础上倡导的诠释学——一种阅读方法，就对胡塞尔的现象学原理及其方法，特别是“还原法”作了横向的移植。我们知道，胡塞尔是以“本质还原法”（使现象中的本质能为人所见）和“超验还原法”（把现象与外在世界之间的种种关系都“放入括号”）来获致超验意识（transcendental consciousness），亦即“纯意识”的。施莱尔马赫和狄尔泰则力图通过文字考据，探索出那纯然客观的原始意义（意义还原），换句话说，就是试图还原所考据的这些文字在其原有文化、社会等环境里实际被了解和接受的意义，但必须完全杜绝诠释者自己的介入。

我国著名学者钱钟书先生在其巨著《管锥篇》里曾对狄尔泰的诠释学的要义作过比较介绍。他写道：“乾嘉朴学教人，必知字之诂，而后识句之意，识句之意，而后通全篇之义，进而窥全书之旨。虽然，是特一边耳，亦抵初枕耳。复须解全篇之义至全书之指（‘志’），庶得以定某句之意（‘词’），解全句之意，庶得以定某字之诂（‘文’）；或必须晓会作者立言之宗尚、当时流行之文风、以及修词异宜之著述体裁，方概知全篇或全书之指归。积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以求末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯，所谓‘阐释之循环’（der hermeneutische Zirkel）者是矣。”紧接这之后，钱钟书先生又引《华严经》中一句经文的解释作类比，“一切解即是一解，一解即是一切解故。”钱先生指出：“其语初非为读书诵诗而发，然解会赏析之道所谓‘阐释之循环’者，固亦不能外于是矣。”^①

① 参见钱钟书：《管锥篇》，中华书局版，第1册第171、172页。

目前西方正在盛行的读者反应批评，其理论源头一般都认为是出于接受美学。这固然是有相当根据的。但如果我们换一个角度看，则可以见出读者反应批评又是同现象学——阐释学影形相随的。

施莱尔马赫和狄尔泰的阐释学采取“阐释循环”法去追寻那个纯然客观的意义(原义)，也不免会受到阐释者自己心理条件的限制。个中道理其实并不复杂。无论阐释者如何极力把自己的意识放在一边，悬置起来(epoche)，但他毕竟是他自己那个特定文化时空的产物。这也就是说，阐释者根本不可能完全摆脱他那个时代社会-文化的一切烙印。美国学者帕尔麦(R. Palmer)就持的是这种看法。

美国另一学者赫思(E. D. Hirsch)提出了原义(meaning)和衍生义(significance)两个新概念。他把文字的意义看成特殊的意向性对象(intentional object, 胡塞尔的术语)，这是作者自己赋予他作品的意义，即原义。而读者和批评家根据不同视角，采取不同方法而获致的意义，就是衍生义。原义虽然只有一个，而且还是恒定不变的。但衍生义却是相对的、没有限量的(在理论上至少是这样)。赫思的这个论点与捷克结构主义重要理论家穆卡洛夫斯基(J. Mukarovsky)的说法可谓不谋而合。后者认为，作品只有一部，但通过不同的阅读主体，就会出现不同的“审美客体”(aesthetic object)。迨至本世纪六十年代，联邦德国学者乌尔夫冈·伊萨(W. Iser)就正式提出了审美反应(aesthetic response)理论，亦即读者反应批评的理论(Reader-Response Criticism)。

胡塞尔现象学不仅是阐释学、读者反应批评的先导，而且它还在文学和美学方面为新的流派的出现作好了准备。这些就是我们下文要讨论的问题。

海德格尔：本体论现象学与文学

胡塞尔的现象学，准确地说，只是提供了研究现象的方法，至于现象的本质、意识的本质到底是什么，依然是个尚待揭开的谜。胡塞尔的弟子马丁·海德格尔则是从本体论入手来探索现象的本质的。

马丁·海德格尔认为，西方哲学从柏拉图起，二千多年以来，始终是把存在（Sein）和存在者（Seindes），或在和在者，捆在一起研究的。这种一锅煮的方法的直接后果是，存在者掩盖了存在。换句话说，造成了“存在的忘却”。究其原因，责任倒不在于胡塞尔，海德格尔认为，当“物性”一词最早从古希腊文译成拉丁文（Rerum）时，就走了原意，把“物性”规定为实体。海德格尔立志要力挽狂澜，使西方哲学迷途知返，摆脱被“存在者”束缚住的手脚，去研究哲学上的根本问题，即“存在”的问题。本来是现象学派传人的海德格尔，竟成了存在主义哲学的理论奠基人之一。

胡塞尔的现象学，没有触及美学和文艺学的问题，完全谈的是哲学问题。海德格尔不同，他把诗学和艺术都纳入了他的本体论的研究对象，追本溯源地去探索艺术的本质。

马丁·海德格尔在《艺术作品的本源》一书里，对什么是本源、什么是本质作了这样的界定。他说，本源一词指的是一件东西从何而来，通过什么它成为一件东西，这件东西是什么，它又如何是这件东西的。而本质指的是，使一件东西是什么以及如何成为那件东西的。因此，某种东西的本源说的就是这件东西的本质的来源。如果像一般人所认为的那样，艺术品是从艺术家的活动或通过这种活动产生的。那么，海德格尔问道，“艺术家之为艺术家又是通过什么呢？艺术家从何而来，使艺术家之为艺术家

的那种东西是什么呢？”^①如果回答说，是作品，是作品才使作者以一位艺术的主人身分出现的。于是就成了这样：“艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。”^②这是典型的循环论证，亦即“阐释循环”的方法。海德格尔着重指出，二者虽然相辅相成，缺一不可，但“任何一方也不是另一方的全部依据。无论就它们自身还是就两者关系来说，艺术家和艺术品都依赖于一个先于它们的第三者而存在。这第三者才是使艺术家和艺术品获得名誉的东西。这东西就是艺术。”^③

那么，艺术又是什么呢？

为了回答这个问题，海德格尔举了荷兰现代派艺术大师凡高的一幅名画作例子。凡高（Van Gohn）画了一双农民穿的鞋子。从画面上看，这双鞋子没有沾上一星半点儿泥土，甚至连是放在什么地方的一双鞋子，都不清楚，因为它的周围只是一个不确定的空间。就是说，只不过是—双农民穿的鞋而已。但是海德格尔却用一段非常优美的文字对这幅画作了如下的解释：

从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和迟缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时战栗。这器具属于大地，大地在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属关系中，

①②③ 马丁·海德格尔：《艺术作品的本源》，译文参见M.李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社，第385页。

器具才得以存在于自身之中，保持着原样。^①

海德格尔这段话道出了他的艺术哲学的全部底蕴。他对艺术作品的本质的探索是从对什么是物以及物的物性的辨析开始的。他指出，传统的关于物的三条规定并不曾说明物之为物的道理。例如，首先把物看作是特征的载体。比方说，石头有重量、硬度、色彩等种种特征。这种说法实际上是把这些特征当作了石头的本体。从思考的方法上讲，是用宾语来说明主语。因此，等于什么也不曾说明。其次说，物是多样性的统一体。这就是把人所感觉到的东西视为物的本源。例如，我们看到的树林里的新鲜的绿叶，和听到蒸气从气眼里嗤嗤地喷出来的响声，在这里，那色彩（绿）本身和音响（嗤嗤地）本身，倒不是本来的感觉刺激物。可见感觉到的东西和物的本来样子是不能画等号的。最后，是把物看作形态化了的素材，即有形的物质。这等于说万物皆备于形式。这未免失之于宽泛。艺术作品有艺术作品的形式，而非艺术作品有非艺术作品的形式。只瞩目于形式，就见不出物与非物之间的质的差别。

康德把一切“自在之物”，统统视为物。海德格尔则另辟蹊径，只把纯粹的自然物，如石头、土块、木头，总之，自然界的未经过人手制作的无生命的东西，当成是本真的物。他特别强调说，“物决不仅仅是若干特征的集合，也不是那些特征的集合赖以出现的属性的总和”^②。他进一步明确表明，他说的物，是指“物的内核”，即古希腊人称之为的 $\tau\omicron\iota\lambda\omicron\chi\epsilon\mu\epsilon\pi\gamma\omicron\upsilon$ 。（可拼成拉丁文“to Hypocheimenon”）在古希腊人的心目中，“物的内核当然是作为根基并永远置于根底的东西”。^③ 这个物的内核，就是海德格尔说的“物中物”，及物之所以成为物的那种东西。所以，在他看来，

① M. 李普曼：《当代美学》第392页。

②③ 参见 M. 李普曼编：《当代美学》，第389页。海德格尔把物质具备的特征视为识别物的标记。这些标记是物本身具有的东西，此即物的属性。

康德的“自在之物”指的还是存在者，而不是存在。可见，传统的，也就是流行的关于物的概念总是阻碍着人们去发见物的物因素，用具的用具因素，当然也就阻碍人们去发见作品的作品因素了。

为了克服上述阻碍，海德格尔认为应首先建立一个新的思维方式，不受过去传统的关于物的概念的束缚，把先前有关物的概念的一切先入之见放在一边，“让物在它的物的存在中不受干扰，在自身中憩息”，“从存在者的存在的角度去思考存在者本身；但与此同时，通过这种思考又使存在者保持原样”^①。这里，我们可以一眼看出，海德格尔遵从的就是胡塞尔倡导的现象学方法：还原法和回归事物本身。

凡高惟妙惟肖地描绘了一双近在手边的普通的农鞋，但是海德格尔一再申明，这幅油画决不是对现实中的农鞋的模仿，也不是对后者的一种反映，他明确地告诉我们说，“艺术作品决不是对那些时时近在手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现”^②。凡高的这幅画揭示了一双农鞋，即用具真正是什么。“夜阑人静，农妇在滞重而又健康的疲惫中脱下它；朝霞初泛，她又把手伸向它；在节日里才把它置于一旁。这一切对农妇来说太寻常了，她从不留心，从不思量”^③。这表明这双鞋子是供农妇干活用的。“农妇穿了农鞋下地，只有在这里，它们才存在。农妇在劳动时对它们想得越少，看得越少，对它们的意识越模糊，它们的存在也就越真。农妇站着或走动时都穿着这双鞋。农鞋就这样实际发挥其用途”^④。

这就表明这双农鞋，作为用具，它具有用具的有用性。但光是这一点还不够。因为鞋子，或者其他别的什么用具，总有旧、

①② 参见 M. 李普曼编：《当代美学》，第 390、395 页。

③④ 同上书，第 392 页。

用破、用废，即不能使用的时候，所以用具的有用性还必须要有可靠性作依托。要是没有可靠性，有用性不过是虚无。只有在可靠性中，才能见出真实的用具。正是这双作为用具的农鞋的可靠性，才把农妇置入大地（按：这指的是作为封闭的还未展示出来的存在者）的无声召唤中去。农妇凭借这一用具的可靠性，才把握了自己的世界。所以海德格尔说，农妇有一个世界，因为她滞留在存在者的敞开之中。“敞开”是现象学的一个术语，其含义相当于“自我呈现”。也可以说是“世界世界化”（Welt Welten）了，即世界由于世界化而成为存在，或者谓从世界化的世界获得了存在。如果再追问一句，世界是什么。海德格尔认为，天、地、神和必死者（这指的是人，因为人是一定会死的，这里主要指诗人、艺术家）这四个方面（亦称“四方”）自由结合在一起构成的“反映游戏”（Spiegel-Spiel），就谓之世界。现象学家和一部分存在主义者，把游戏视为艺术作品本身的存在方式（参见伽达默尔：《真理与方法》）。而世界的世界化，不是指“四方”的简单相加的总和，海德格尔说，那个世界化了的世界“比我们自认为十分亲近的那些可把握的东西和可攫住的东西的存在更加完整”^①。

上文讲了艺术作品不是物，但艺术作品中又确实有物性存在。例如，建筑艺术品在石头里存在（指以石头作原料制成），木刻作品在木头里存在，油画在色彩里存在，语言艺术在话音里存在，音乐作品在音响里存在。然而，艺术作品不是物，也不具有什么物性（就艺术品的艺术而言），这毕竟是人们比较容易认同的一个浅显道理。一座希腊神庙坐落在日益遭到风化的岩石上，如果说它的本质就是石头的本质，那就是否认了希腊神庙这一古代建筑艺术的存在。也就会看不到这座神庙的理念——生与死、灾难与幸福、胜利与屈辱、忍耐与崩溃同人类的历史命运相互结

① 参见 M. 李普曼编：《当代美学》，第 397 页。

合、相互依托、相互反映的关系。

至于用具，例如鞋，不管是木鞋、树皮鞋，或者是用牛皮制成的牛皮鞋。从这个意义上说，用具与物性是不能完全脱离干系的。海德格尔是这样说明的：当一定的物质“质料被做成用具的形状以备使用时，用具的生产就完成了。就用具而言，备用意味着它已经超出了自身的存在，并将在有用性中消耗殆尽”^①。

用具和艺术品都是制作品，这是它们共通的地方。但它们之间的差异性也是表现在同是制作品这点上的。艺术作品是被创造的，这种被创造状态就成了被创造品的一个组成部分。海德格尔着重指出，“在艺术品中，被创作的存在本身被寓于创作品中，这种被创作的存在也就以一种独特的方式从创作品中、从创造它的方式中突现出来”^②。拿用具来说，情形却完全相反。这种被制作的存在消失在用具的有用性之中，因此始终实现不出来。一件用具，比如一双鞋，或者一把斧头，它使用起来越是凑手，它的被制作的存在就越难辨出。因为用具不是一个世界，它把自己闭塞死了。

艺术品，这里指的是伟大艺术家创造的杰出艺术作品，还具有与用具完全不同的另一特色，“艺术家与艺术相比无足轻重，他就像一条通道，在创作中为打通达到作品的通道而自我消亡……”^③这里说的消亡，是指艺术家把自己的体验和主观能动性完全融化到作品中去了。

海德格尔曾经分析过特拉克尔的《冬天的傍晚》。这首小诗一共三节，十二个诗行，全诗如下：

雪花落满了窗边，
傍晚的钟声悠长辽远，

① 参见 M. 李普曼编：《当代美学》，第 398 页。

②③ 同上书。

很多人家华丽的屋子里，
饭桌上摆满丰盛的晚餐。

踏上流浪之途的人啊，
在黑暗的小路漫行，走向人生出口处。
恩惠之树盛开金色的花，
蒙受着大地冰凉的汁浆。

无声地漂流的人啊，
痛苦已把门垫磨成了石板。
而在此，在纯粹的光亮处中，
面包和葡萄酒璀璨。

海德格尔对这首小诗作了非常详细的分析与解释，还作了种种循环论证，但他的中心思想归结起来，不外这样几点：这首诗描写的虽是冬日的傍晚，但它又不是对某个具体的冬天、某个具体的傍晚的描写；这首诗是一个叫特拉克尔的人创作的，这是事实。但这并不重要。重要的是“说话”；这首诗虽然是人创作的，是人的主体性的产物，可是主体性表现得并不透明（顺便指出，海德格尔否认艺术创造是艺术家的“自我实现”）。这首诗的本质通过“说话”而突现出来的，呈现出来的只是一种单纯的事态。这个事态的出现是无根据可查，无逻辑关系可讲的，因此对这一切的追问都是毫无必要的。蔷薇开花，就因为它要开花。农妇要下地干活，所以她穿上了鞋子，反过来也是一样，她穿鞋是为了下地干活。但是在整个劳动过程中，她却压根儿不去想她脚上穿的那双鞋。颇似庄子说的那种“心与物冥”的境界。

上面我们只是通过物、用其和艺术作品的相互比较，说明艺术作品既不是物，不是用具，也不是被配置上审美价值的用具。那么艺术作品究竟是什么呢？换句话来问，什么是作品的作品存

在呢？

对于这个问题，海德格尔是这样回答的：“艺术作品以自己的方式开启了存在者的存在。这种开启，即揭示，亦即存在者的真理，是在作品中实现的。在艺术作品中，存在者的真理自行置入作品。艺术就是自行置入作品的真理。”^①

先从什么是真理谈起。

海德格尔曾经指出“物”这个概念从希腊文译成拉丁文时，因翻译走了样，因而失去了原意。“真理”一词的本意，在柏拉图时代就被作了片面的理解。为此，必须抛弃现存的已成为一般观念的真理观，用全新的方式来考察真理。

真理一词的古希腊文为 *ἀλήθεια* (aletheia)，词首 *ἀ*，表示否定；词干和词尾 *λήθεια*，表示遗忘、隐藏。合在一起即表示存在者丧失了隐藏，不再被隐藏的意思，也就是谓被展现于光亮的场所，而得到显现。因此，对于真理这个词必须从它原来的含义上加以考察。它既具有隐藏的本性，又具有展现的本性。二者相反相成。正如同光明与黑暗一样，没有黑暗，也就没有光明。同样，没有隐藏的本性，也就没有展现的本性。具体一点说，当存在表现存在者时，存在本身则在这展示的同时，自己却被隐藏了起来。这也就是说，存在只有采取使自己隐藏起来的形式，才能集合并明确存在者。古希腊人只看到存在者碰到存在的光从被隐藏的状态得以展示（显现）的一面，而忽略了存在的真理在其展示中同时被隐藏起来的一面。柏拉图在他的《国家篇》里所举的那个著名的关于洞穴的例子，就是这样的。我们知道，柏拉图认为只有理念才是真实存在的，才是真理，感觉的世界只不过是理念的影子。他说人在现实的感觉世界中，有如背对着洞口，在一个黑洞中探索一样，只有当探索者回过头去，看到洞外的阳光，即

① 参见M.李普曼编：《当代美学》，第397页，着重号系笔者所加。

看到那个光辉灿烂的理念世界时，就是看到了真理。柏拉图是把真理当作正确的东西来理解的，当然是他认为正确的。柏拉图举的这个例子，同时也说明，探索者背对着洞口时，洞外的光就被遮蔽起来了，或者说被隐藏起来了。正是这一点是柏拉图所不理解的。

在中世纪，把一切都视为神的创造，因此，只有符合神的知性的东西才是真实的。于是真理也就成了符合神的旨意。那个神性的东西，就成了真理的别名。迨至近代，西方才把观念与事物的一致，视为真理。在这里，人取代了神的地位。海德格尔认为，从古希腊到中世纪、近代和现代的真理观，都是形而上学的。虽然这部真理观的历史，并非一部静止的、停滞不前的，而是一部发展的动态的历史。但在二三千年的历史长河中，始终未能克服掉它的片面性。海德格尔则要求从既照明又守藏和集收的两个相反相成的方面去理解真理。这种真理因本身就具有光辉，所以它是美的。海德格尔不同意历来的一种看法，把真理归入逻辑学，把美归入美学。他认为应把真理连同美都纳入美学的领域。海德格尔把美视为真理存在的一种方式。在当代西方各种美学和文艺思潮中，海德格尔所持的真理与美同一的思想，确乎有些独立不羁，不同凡响的。

与真理紧密联系在一起的是创造。海德格尔认为，存在者被存在之光照耀，就是真正的创造。拿艺术作品来说，无论是特拉克尔的诗，凡高的画，还是希腊神殿，作为艺术品所创建的世界是开放的，它不仅形成世界，而且使存在者得到展示。所以，艺术是真理的自我创造。正是艺术作品所形成的世界把作为自我封闭的东西，即“大地”，带进了敞开的场所。

日本当代著名美学家今道友信曾以希腊神殿为例，针对海德格尔的上述思想作过如下的解释：“这种艺术作品，建立（aufstellen）‘世界’。世界既不是单纯事物的集合，也不是对象一般。”

它是特定“历史在本质上的形成，艺术作品是整理（einrichten）这种历史的空间”。希腊“神殿中神的现存场所（指那个艺术世界——引者）的神性光辉（即存在——引者），只能凭借它造成它形体的石头才表现出来，世界照耀人居住在其中的场所，因之同时被守藏起来……大地不是指堆积起来的素材的块或构成地球的因素。在世界出现的地方，大地作为守藏的东西存在。用来造成神殿形体的石头，不是像用具的素材那样，为其有用性吸收殆尽。相反，由于世界出现，石头才成为真正的石头。无疑这是因为作品在世界所开辟的场所中守藏着大地。”①

石头是自然物，是自我封闭的世界。它可以允许人们知道它的重量，但却不允许人们进入到它的里面。即使将它打碎，它的碎片也不能把它的内部展示出来。当这些石头成了希腊神殿这个艺术世界的组成部分，它们就从自然物的石头变成了真正的石头。因此这里有两点须要注意：世界的建立（希腊神殿就是一个艺术世界）和大地（在这里就是指石头）的制造。这两个方面的相反相成（真理也是由相反相成的两个方面展示出来的），才使作品的存在得到表现。

艺术作品不是自然天成，而是艺术家创造出来的，即是说，艺术作品是被创造的。因此，这个被创造的状态就成了艺术品的一个组成部分。虽然一切用具也是被制造出来的，但是在艺术作品中，这个被创作的存在本身就寓于作品之中。如海德格尔所指出的，这个“被创作的存在也就以一种独特的方式从创作中、从创造它的方式中实现出来。”② 唯其如此，艺术作品的欣赏者才能发见并体验到作品中被创作的存在。

艺术的本质就是寓真理与创造为一体，即在于创造真理。这

① 参见今道友信：《存在主义哲学》，辽宁人民出版社，第104页。

② 参见M.李普曼编：《当代美学》，第399页。