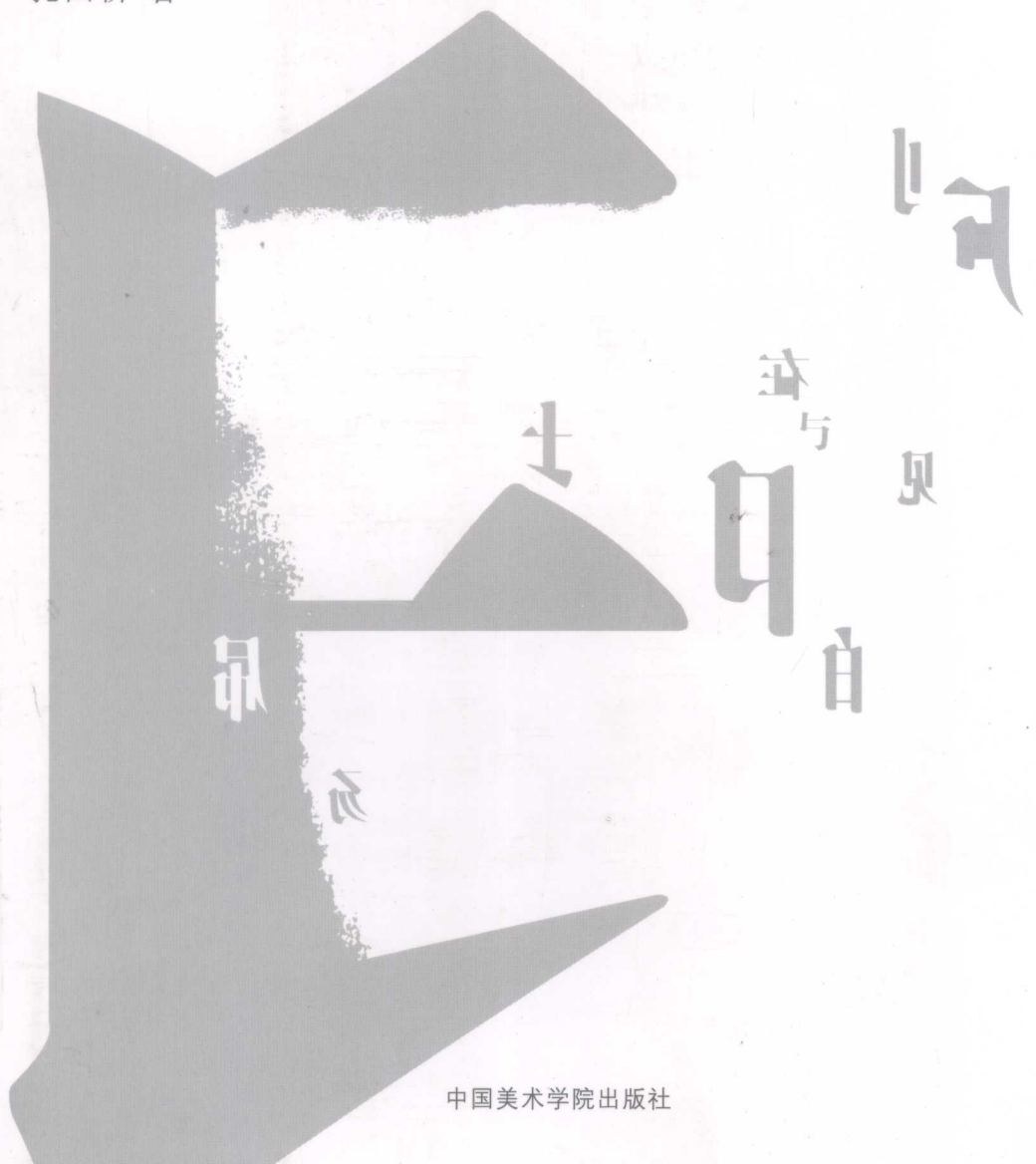


“在场”的印刷

——历史视域下的版画与艺术

孔国桥 著



中国美术学院出版社

南 山 博 文

中国美术学院博士学位论文

“在场”的印刷 ——历史视域下的版画与艺术

孔国桥 著

中国美术学院出版社

《南山博文》编委会

主 任 许 江

副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉

编 委 范景中 曹意强 毛建波

杨桦林 傅新生

责任编辑:章腊梅

封面设计:成朝晖

版式设计:张惠卿

责任校对:方 舟

责任出版:葛炜光

图书在版编目(CIP)数据

“在场”的印刷——历史视域下的版画与艺术/孔国桥著.

—杭州:中国美术学院出版社,2008.11

(南山博文)

ISBN 978-7-81083-716-3

I. 在… II. 孔… III. 版画—美术—研究—中国 IV. J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 034756 号

“在场”的印刷——历史视域下的版画与艺术

孔国桥 著

出 品 人:傅新生

出版发行:中国美术学院出版社

地 址:中国·杭州市南山路 218 号/邮政编码:310002

网 址:www.caapress.com

经 销:全国新华书店

制 版:浙江新华图文制作有限公司

印 刷:杭州浙大同济教育彩印有限公司

版 次:2008 年 11 月第 1 版

印 次:2008 年 11 月第 1 次印刷

印 张:13

开 本:787mm×1092mm 1/16

字 数:180 千字

图 数:95

印 数:0001—2000

ISBN 978-7-81083-716-3

定 价:45.00 元

南山博文

总序

打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观看的存疑和诘问来追寻绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的

独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球境域中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的是知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确的看”的过程。为此柏拉图强调“综览”，

通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终铸炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴相行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪斯的工坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，

可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在上世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在于学院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成

一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先在的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的樊篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学中得以传播的体制。她本质上是面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院 80 周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这套丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008 年 3 月 8 日

于北京新大都宾馆

目 录

总序

打造学院精英

引言

上篇 有关版画的历史回溯

第一章 古代版画考查

第一节 文本的批判

第二节 图像的呈现

第二章 “新兴版画” 的背后

第一节 “新兴版画” 概述

第二节 作为“新兴版画”资源的西方艺术概念

第三节 古代雕版对照下的中国艺术精神

第四节 “新兴版画” 的发生与“现代化”背景

13
14
26

60
60
63
72
79

下篇	在场的印刷	
第三章	模仿的技术与技术的模仿 ——历史“进程”中的西方艺术意义	99
	第一节 被“终结”的模仿	100
	第二节 技术的颠覆	107
	第三节 技术的追问	119
第四章	在场的印刷 ——“生活世界”中的艺术	140
	第一节 艺术的真理与“版”的考古	140
	第二节 被建构的感觉	150
	第三节 “与史同在”的在场者	158
	结语	177
	参考文献	188
	后记	193

引言

进入英国伦敦大英博物馆的正门，向右转弯，就自然地来到了大英博物馆的图书馆。在图书馆的中央部分，摆放着一个大的陈列柜，柜中陈列的，就是著名的来自古代中国的敦煌本《金刚般若波罗密经》。这是一件由七个印张粘接折叠而成的纵约 24.4 厘米，横约 488 厘米的木版雕印长卷，刻本的卷首，印有《释迦说法图》，图后为《金刚经》全文，卷末刻“咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造普施”字样。¹（图 1）

文本和图像承载了历史，历史也因之给我们提供着或清晰或模糊的“客观”的事实：这件发黄的纸本经卷，原本为唐朝懿宗咸通九年（公元 868 年）一个名叫王玠的佛教徒，或为其健在于世的父母乞福增寿，或为已然过世的双亲超生净土而出资延师雕刻印制了图文并茂的《金刚经》广为散发。其中的一卷应着某种因缘，混杂于大量的别的佛教经典被封藏在了敦煌莫高窟的某个秘密之处……² 这本是漫漫历史中的一件极其普通的小事，但是中国西部内陆的干燥气候，加之



图 1-1：敦煌本《金刚般若波罗密经》（局部）

相当于密闭封存而避免的人为损坏，却使得这卷在其产生之初极为寻常的经本得到了良好的保存。终于，因为莫高窟下寺道士王圆禄 1900 年的偶然发现，这件纸本的经卷在沉睡了一千多年之后得以重现于世。而在七年之后的 1907 年，受雇于英国与印度政府的英籍匈牙利人奥里尔·斯坦因 [Marc Aurel Stein] ——作为中亚探险队的队长慕名行至此处，此经本旋即与别的大量文物一起，被掠至了殖民的大英博物馆并且陈列至今。这些，就是这件普通而又非凡的文本带出的一个世界：它似乎让我们看到了一千一百四十年前歌舞升平、僧尼遍地的大唐盛世的某个场景，也让我们感到了上个世纪初丝绸之路的枯木昏鸦和瑟瑟寒风……更为重要的，是作为迄今发现最为古老的带有图像并具明确纪元的木刻雕版印刷作品，它往往成为了中国版画历史，甚至是世界版画历史的开篇之谈。³

历史并由此而得以展开：历经唐、宋、金、元直至明、清诸朝，从早期宗教版画的兴盛以至后来的经、史、子、集“无书不图”，中国版画从此绵延千年且经久不衰。

在广义的角度，对于图像的印刷即构成了我们今天以为的最初的版画，也就是说：版画的成立当依托于印刷术的成熟。文献记载和实物留存表明中国的雕版印刷术发轫于隋初唐末，而欧洲印刷术的出现，则较中国迟了大约 700 余年。⁴同时欧洲公认最早且有确切年代可考的木版画，是发现于德国南部，现藏于英国曼彻斯特图书馆的《圣·克利斯多夫》。这是一幅由棕色油墨印制并辅以手工上彩的木刻作品，内容来自《圣经》中有关基督化身为小孩向每天在河边背负病弱



图 1-2: 敦煌本《金刚般若波罗密经》卷首画·释迦说法图

贫苦者渡河的圣者克利斯多夫 [St. Christopher] 显圣的故事。在图的下方，亦刻有明确的 1423 的纪年。⁵ 而公元 868 年与公元 1423 年，这两个迄今发现最为古老的中、西木刻作品上所具的确切纪元，更让我们看到了两地版画滥觞五百余年的时差。(图 2)

文字和图像作为印刷的对象，工于雕刻——也就是“版”的制作作为印刷的技术支持，坚韧而价廉的纸张作为承印的物质，以及对于文字和图像的大量需求作为印刷的社会基础……这些均是产生和发展印刷技术的必备因素。虽然没有确凿的证据证明西方的印刷技术是直接地来自于东方的中国，但是作为这一技术得以成立的最为关键的因素，即以质地均匀、具有韧性且价格低廉的纸张替代昂贵的羊皮或小牛皮纸的造纸技术，在欧洲是经阿拉伯由中国传入却是一个不争的事实。⁶ 同时考察欧洲最初的印刷作品，先以刷子在版面上墨，再从纸背施以刷印这样的技术方式，与中国的传统印刷也是如出一辙。至于马可·波罗 [Marco Polo] 的《东方见闻录》中对于纸币——当时的中国印刷品的详尽描述，更让我们有理由相信东方的印刷作品与印刷经验，至少是对西方印刷技术的出现具有过极大的启发和促进作用。⁷

但是，当历史走到了上个世纪，以“新兴木刻”为标志



图 2-1: St. Christopher

图 2-2: Bois Protat (局部)



的中国现代版画的兴起，却是由于接受了西式教育的李叔同与鲁迅等人的引入，在西方版画——特别是德国表现主义版画的影响之下发生与发展的。这，似乎也是一个不争的事实。这种互为师承的倒错关系，凸显出的却是中国版画发展在上个世纪初期发生的巨大断层。然而，依据黑格尔 [Wilhelm Friedrich Hegel] 在其《历史哲学》中所强调的“历史发展的必然性和规律性”，历史应是一个有意义、有内在联系的事件的系列与过程。⁸ 也就是说，历史是一个“单向同质”的、有规律与分阶段的“线性进步”的过程——这样的历史本不允许断层的存在。

历史留给我们的疑问迫使我们不得不回到“历史”：我国第一部出版发行且较为完整的版画史书，是 1961 年上海人民美术出版社的《中国版画史》。后经作者修订增删，此书易名为《中国版画通史》由河北美术出版社于 2002 年 6 月再次出版。书的目录如下：

- 第一章 版画原始时期——商、周
- 第二章 版画雏形时期——秦、汉、魏、晋、南北朝
- 第三章 版画成长时期——隋、唐、五代
- 第四章 版画兴盛时期——宋、元
- 第五章 版画鼎盛时期——明代

第六章 版画续盛时期——清代

第七章 版画新兴时期——民国⁹

在这里，我们感觉到的是一个版画的观念逐步完善，它的合理性不断增强，它的被抽象化不断渐进的历史。总而言之，这是一部连续的、线性的版画“进步史”，它呈现着一种从其起源、演化直至衰亡的平静和连续的景象。这样的历史研究，曾被某些研究者评价为“作者主体意识明确”且“着眼于宏观的发展脉络”。¹⁰但是，也恰恰是在这样的“带有明确主体意识”的研究中，历史却被编织为了一张“处于因果承续里的一个事件不断导致着另一个事件”般的“无隙之网”，版画的历史，亦即被视作为了一种“带有着非自明关系的孤立事件”的承续与演替——在“续盛”与“新兴”之间本应出现的断裂与鸿沟，却应着那种“宏观的发展脉络”的需要而被无意地忽略甚至是有意识地掩饰了。事实上，在上文所引《通史》目录中的“版画”二字，可以被替换为“经济”、“社会”、“政治”、“宗教信仰和实践”……或者是别的任何的词，它们隶属于带有“总体意义”的同一类型的转换：事件暂时的承续被具有自身内聚原则的重要时期所分隔，这些时期又最终构成了那个不间断的连续的历史。同时，在这张被编织而成的“无隙之网”的背后，我们仿佛看到了“原则”、“意义”、“精神”、“世界观”、“社会或文明的总体形式”这样的字眼，而版画——即如同别的一切历史现象那样被绘制在它的周围。

本质上，这是一种在“历史性的同一形式”下，把“有关文字和符号，以及有关世界上一切显得形成为一个标记的事物的巨大的编纂”。¹¹在这样的编纂后面，历史即事实意味着某一个“由机构，学科，归根结蒂由理性本身认可的信念”。¹²而这种以连续性、因果性和目的论为原则的历史研究，隐隐透露的却是以西方理性主义为基础的人文主义的某种虚伪：它容不得历史的间断甚至断裂，也没有认识的限度和转变的栖身之处——我们一厢情愿地把历史置于我们的建构，却忽视了历史本身可能所具有的意愿。

在当代，有着悠久历史的中国版画多少显得有些沉寂而落寞，虽然表面的喧嚣与兴盛也许隐含着更大的危机，但我

们又确实在这片略感沉寂与落寞的领域中感到了某种危机。这样的危机同时逼迫着我们去思考：我们是否在历史建构的忙乱与自信中遗失了什么？版画的历史在上个世纪发生了如此巨大的断层，而我们的“版画史”却不能告诉我们为什么！

文本——即如本文开首提及的敦煌本《金刚般若波罗密经》，作为层累地造的历史积淀，我们的理解在理论上即是对其生成的原初视域的历史追溯。理解事物的欲望表明我们不能达到某种完全的知识——无论是关于我们的自身还是关于我们的世界，而对传统的强调，更表明着我们有一种特别需要从“过去”那里学习的东西。由于我们意欲接近的“过去”是我们隶属其中并属于我们自身的过去，这就同时意味着我们在试图向未来迈进而救治现在的缺陷时必须返回到过去。因为这样的“过去的东西”并不仅仅是以前某人的所思或者所为，也不是说真理只存在于过去，而是“过去的真理要求”——那些过去之人试图表达的东西关涉着我们的现在，并且依旧对着我们现在之人诉说。伽达默尔 [Hans-Georg Gadamer] 曾经认为：“一种真正的历史思维必须同时想到它自己的历史性，只有这样，它才不会追求某个历史对象（历史对象乃是我们不断研究的对象）的幽灵，而将学会在对象中认识它自己的他者，并因而认识他自己和他者。真正的历史对象根本就不是对象，而是他自己和他者的统一体，或一种关系，在这种关系中同时存在着历史的实在以及历史理解的实在。……这样一种东西被称之为‘效果历史’ [Wirkungsgeschichte]。理解按其本性乃是一种效果历史事件。”¹³也就是说，历史是“历史本身”与“对历史的理解”的统一，“历史的实在”显示在“对历史的理解”之中。由于“效果”涉及到作用与影响，涉及到实现，亦即涉及到当下。于是对历史的理解，事实即关涉着“此在”的我们对于我们自身存在的把握。

但是，在以线性发展为基础的历史史观——那种以理性为基石建构而成的“总体历史”的视角里，文本生成的原初视域和我们的当下视域却往往被置放在了历史的两端。因为理性赋予了我们超越“自身存在的当下历史视域”的权力，我们在文本读解中获取的相对意义，即可被转换成为某种绝

对的命令。“强烈的主体意识”更使得历史发展中的不连续甚至断裂，以及在这些不连续或者断裂之中可能隐藏的真意，应着对于“历史连续性显现”的屈从而成为了被回避、被抑制以及被消除的东西。那些“已知的”却又是“不可想象的”部分，也就自然地成为了历史撰写者“负责从历史中删掉的零落时间的印迹”。¹⁴

同时有关于历史的另一种态度，是要把过去“历史地重构”为过去，落实到本文的主题，即是要“把中国古代版画历史地重构为中国古代版画”。在这里，且不说“版画”的概念在古代中国是否存在——也就是说，为今天的我们所熟知的对于知识的那种划分，在先前的某个时期或许就是无效的；单就“历史地重构古代”这一意图，我们丧失的却是“时间距离”带给我们的益处。由于“历史地重构”事实意味着置我们的自身于另外的时代，或者是采取另一个人的立场，而另外的时代或者另一个人的立场却是我们不可接触与批判的基点，我们即由此从根本上丧失了我们的自己。在柏拉图[Plato]那里，知识曾被其定义成为是“经过证实了的真的信念”，但是对于历史，我们又该如何获得“真的”和“经过证实的”信念？由着叙述对于事件的改造，使得历史在事实上成为了某种语言加工的产物，成为档案、史料等各种文本的集合，可文本却再也不能抵达现场。因为缺失着日常叙述与实在世界之间可能存在的那种词与物的对应关系，有关历史与传统的话语也就成为了一种找不到所指的能指。由于我们只能存在于我们自己的时代，或者说，我们只存在于我们自己的视域之内，而仅仅作着某种语言幻觉的历史，却使得不能“用自己的双脚走向历史纵深”的我们只能停留在符号的领域。在本质上，被“历史地重构”的“客观化”的历史，以及据此为依托的传统，仅仅是作为着一种对于“他者的异己性地承认”——当他者成为客观认识的对象，我们也就基本终止了对于历史的那种“真理要求”。关于此一点，伽达默尔曾经有着这样的表达：“由于我们是从历史的观点去观看传承物，也就是把我们自己置身于历史的处境中并且试图重建历史视域，因而我们认为自己理解了。然而事实上，我们已经从根本上抛弃了那种要在传承物中发现对于我们自身有效