



批·评·潮·系·列

郭宏安 章国锋 王逢振 著

二十世纪 西方文论研究

中国社会科学出版社

批评潮系列

郭宏安 章国锋 王逢振 著

二十世纪 西方文论研究

中国社会科学出版社

(京)新登字 030 号

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪西方文论研究/郭宏安等著. —北京:中国社会科学出版社,1997.6

ISBN 7-5004-1963-5

I. 二… II. 郭… III. 文学流派-文学评论-西方国家
IV. I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 18009 号

中国社会科学出版社出版发行

(北京鼓楼西大街甲 158 号)

冶金工业出版社印刷厂印刷 新华书店经销

1997 年 6 月第 1 版 1997 年 6 月第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:17.5 插页:2

字数:449 千字 印数:1—5000 册

定价:24.60 元

内 容 提 要

本书以法国、德国、英国和美国四大西方文学批评重镇为重心，用以“点”带“面”的方式，依次论述了文学的实证研究、存在主义文论，现象学、阐释学和接受美学，英美新批评、结构主义的各种文论、女权主义批评等在西方影响较大的代表性人物和代表性流派，及其他他们的得失与影响，从而实现了对西方二十世纪文学理论批评的系统考察和理论评述。该书资料翔实，述论客观，为我国学者全面述介西方二十世纪文论发展的学术力作。

本书为国家“七五”社科重点研究规划项目。

二十世纪西方文论的“范式转换”

(代序)

章国锋

一种新的文学，倘若偏离了过去的文学传统，那么，它就必须先向人们申明自己存在的权利。二十世纪的文学面临的正是这种局面。

这个世纪的文学“从十九世纪的历史束缚下大胆地自我解放出来，成为一种真正敢于冒险的意识，使所有迄今为止的文学都成为过去的东西”^①。上世纪末、本世纪初兴起的现代主义文艺运动催生了一大批新的流派，如印象主义、表现主义、超现实主义、意识流小说、荒诞派戏剧、“新小说”、魔幻现实主义等等。它们逐渐汇成一股声势浩大的洪流，成为本世纪文学创作的主潮，并向传统的文学范式发出了有力的挑战，引起了文学领域内一场深刻的变革。六十年代后崛起的“后现代”文学将这一变革推向纵深，不但从根本上更新了以往的文学观念、审美标准、作品的总体形态、作用方式和接受方式，而且极大地影响了当代人对世界和人生的知觉和认识方式。

二十世纪同样是一个文学理论空前活跃和繁荣的时代，新的文论思潮和流派层出不穷，呈现出纷繁复杂、丰富多彩的局面。仅就德国而言，自本世纪初以来便相继产生了以英伽登为代表的现象学美学、海德格尔的存在论诗学、法兰克福学派的“否定的美

① 迦达默尔《美的现实性》，图宾根1975年版，第6—7页。

学”、以迦达默尔为代表的阐释学美学、“康士坦茨学派”的接受美学等在国际上影响广泛的文论思潮。它们可以说是当代哲学观念与现代派以来的文学“联姻”的产物。一方面，它们都与相应的哲学体系紧密联系在一起，构成该学派在文学领域内的延伸与体现；另一方面，它们对现代派以来的文学经验进行了理论的总结与升华，使其成为一种与传统文艺理论截然不同的、全新的“艺术哲学”。它们不仅抛弃了传统文论坚持的“文学本位”立场，不再把文学看作一个独立的、封闭的领域，而且体现了向当代精神科学的其他学科逐渐开放和靠拢、与之相融合的趋势。总的说来，它们的研究对象已经超越文学本身，所探讨的问题不再局限于单纯的文学问题，而与当代哲学、社会学、心理学、语言学集中思考的问题彼此呼应，相互重合。

这无疑带来了文艺理论领域内一次重大的“范式转换”。

二十世纪文论的范式转变有其深刻的历史原因。应当说，它是启蒙运动所倡导的并在此后的时代不断发展完善的理性观念的衰落与失败造成的直接后果。

德国哲学家弗兰克曾说：“每一种意义，每一种世界图像，都处在流动与变异之中，既不能逃脱差异的游戏，也无法抗拒时间的汰变。绝没有一种自在的、适用于一切时代的对世界和存在的解释。”^①

在启蒙运动以前，人们心中的世界图像包裹在一层神秘的光中，世界和人的命运被一种陌生、万能的力量统治着，而神便是这种力量的象征和体现。作为凌驾于人之上的最高存在者，神（古代的自然神和基督教的上帝）为世界和人的存在的意义和秩序

^① M. 弗兰克《什么是新结构主义》，法兰克福1984年版，第85页。

提供了最终的依据和保证，而对神的信仰和敬畏则确保了人们对它的普遍认同，即主体间的同一性。那时，神性的维度是人观照世界的最高尺度，一切人间的苦难，世界上的不合理，统统被看作神的意志和安排，而脱离这种苦难，消除不公正的全部希望都寄托在神对人的拯救上。

启蒙运动导致了对神的存在的怀疑和人的价值的发现。随着理性和人性的高扬，神的统治动摇了，具有理性的人取代了神，成了这个世界的主宰。理性作为普遍适用的原则，为人解释世界和自身存在提供了新的尺度和依据。正是在它的光芒照耀下，世界变得明晰了，获得了统一性和确定的意义，而人也被赋予了认识一切、澄明一切、支配一切的力量。理性建立了一座宏伟的形而上学大厦，一个凌驾于可感的物质世界之上的超感觉的纯精神的世界，为现实世界制订了一系列形而上学的法则，如规律性、因果性、必然性、连续性、同一性、主体性、结构、系统、中心、逻各斯等等，并且，以此为依据，为世界构建了一种秩序，为人生规定了一种统一的目的和意义。

然而，自十九世纪末以来，理性的绝对权威、超时空的普遍性和万能力量却遭到了越来越严重的怀疑。科学技术的日益扩张及对人的生存条件的灾难性破坏，资本主义政治经济制度对人的本质的分裂、压抑与扭曲，两次世界大战带来的深重灾难，现代物质文明导致的人的物化，使一度被理性之光所照亮的统一、明晰的世界蒙上了巨大的阴影，人对世界和自身生存的认识发生了全面危机：世界破碎了，陷入了混乱；支撑人的生存的整个价值体系崩溃了，一切理性的信仰均已动摇，人与世界的全部关系都变得可疑；人被抛入一种无意义的、荒谬的存在，成为孤独而绝望的被遗弃者。总之，世界和存在变得“荒诞”了。

应当说，理性对世界和人的存在的澄明并不意味着它的胜利，而毋宁说是它的失败。正是理性及其设立的世界的统一性和秩序、人生的价值、意义和理想的失败导致了“荒诞”人生体验的产生

以及以“荒诞”为主题的现代派文学的兴起。

启蒙运动以来的文学理论在总体上沿袭了亚里士多德的“模仿论”，将文学视为外部世界的再现或反映，要求它表现现实的“真实”。而在理性观念的支配下，人们心目中的真实似乎就是：人类历史始终朝着最高的终极目标——绝对的完善、自由与幸福——发展进步着；现实中虽然存在着真理与谬误、光明与黑暗、善与恶、美与丑的矛盾和斗争，但前者终将战胜后者。于是，传统文论总是要求文学描写和歌颂美好、崇高、正义，而揭露和谴责丑恶、黑暗、邪恶、卑污。它把文学视为一种教化工具和劝善手段，确认它不但应给读者以某种人生启示和道德教育，而且必须创造一种明朗、和谐与美的境界，使读者的心灵得到“净化”和“陶冶”。

在二十世纪的社会环境发生巨大变化，理性观念陷入危机之后，这样的文学理论自然失去了其有效性和说服力。随着一些现代非理性哲学流派的出现和现代派文学的兴起，各种新的文学理论和文学批评思潮也应运而生。它们从理性观念的束缚下解放出来，对“模仿论”作了批判性的审视，并对文学与存在、与社会、与现实的关系，文学的本质与功能，存在方式和作用方式进行了新的思考。

二

在西方，随着形而上学传统的确立，人们对文学艺术一直是从形而上学的立场来思考的。这种思考被定名为“美学”。在“美学”中，文艺及其本质始终被作为对象来研究。最具代表性的有两种观点，其一是把美与真、善区别开来，使美非功利化。这种观点为康德所完善，至今影响不衰。在康德那里，美既不涉及任何利害关系，也不与目的和概念相关。在他看来，人们应当把艺术客体及其性质与自我，与个人的实际需要和价值判断相分离，在

不带个人好恶的情况下观照艺术作品。文艺于是被视为与现实存在无关的“游戏”、“剩余精力的宣泄”或“生活的点缀”。这种倾向在文学艺术的历史上以“唯美主义”、“为艺术而艺术”的形式表现出来。其二是把美当作真理的感性显现，黑格尔是这一观点的主要代表。这种观点认为，美不再是外在于真的独立个性，而是真自身显现的形式，美与真归根结底是不可分离的，只是作为绝对精神的自身形式存在于较低一级的感性阶段罢了。这样，文艺便直截了当地落入了功利性的罗网之中，其伦理化、政治化、道德化、意义形态化等等便是其功利性的不同表现。

以上两种倾向虽然在文学艺术的历史进程中并存，但在大多数情况下，后者却占据着主导地位。

在存在哲学和诗学的代表者海德格尔看来，不论把文艺当作为了填满闲暇时间而从事的一种非功利性活动，一种奢华享受或人生饰物，还是将它视为一种急功近利的道德教化工具或劝善手段，都忽视了文艺与人的存在的原始、固有的联系，遗忘了文艺本来是一种关系人的生存的创造性本源，甚至直接构成生存的基本活动和方式的性质。

海氏从他的存在本体论出发，对文艺的本质作了别具一格的探讨。以他之见，对文艺的思考必须破除传统的偏见，将其还原到“存在”的维度来观察。文艺源于生存，在人类生存历史中不断地发展，丰富，变化。劳动生产只是同作为物质对象的确定的物打交道，是人类种群的保存和繁衍得以进行的手段，而文艺则是借外在的物来激发人自身内在的生命力即创造性想象力的纯精神活动。它给人以生命价值的启示，使沉重、艰苦、单调的劳动转化为一种具有崇高意义和美感的生存斗争，即与环境 and 命运的抗争。它是人的创造性生命力的迸发与实现，引导人向存在的真实不断趋近。因此，文艺本身就是生存，而且构成创造性生存的一种至关重要的活动，一个不可缺少的领域。

海德格尔称文学艺术为“真正的存在之思”，因为，它让人听

到存在的召唤,听到那日常语言所无法言说因而保持沉默的东西。在诗与艺术中,人在生与死、爱与恨、欢乐与痛苦的冲突中以及在対这种冲突的描写中直面着存在。唯有如此,被人的物质性俗常活动所遮蔽的存在之真才得以进入敞亮澄明之境,引导人实现对现实存在的精神性超越。据此,海氏把文艺的本质说成是“存在之真的自行发生”,“真自行设立到艺术作品中去”。

现代阐释学的代表人物迦达默尔对文艺本质的看法与海德格尔有相通之处。通过对“游戏”、“节日”和“象征”等范畴的分析及重新界定,他认为,文学艺术是人对世界和自身存在的理解与体验的表达方式。文艺的本质归根结底在于人的存在的有限性和精神超越性需要之间的对立与互补:存在的有限性不可避免地导致生命超出这种有限性的无限渴望,精神的超越性则在于它扬弃这种渴望表达的目的性和功利性而将其形式化。因为,只有形式化的创造活动才能把人的存在理解从一次性的时间流逝中保留下来,积淀下来,使其得以反复进行下去。文艺的天职可以说就是在把内容转化为形式的形式化过程中为人们提供理解和认识存在的无限可能性。正是在文学艺术这种形式化的内容或内容化的形式中,各时代的人把他们对生存的理解、感受和体验记录下来,固定下来,使其成为人类生存的历史经验,不断启示着后人对生存作出新的思考,从而逐步揭示出存在的真实,接近存在的敞开与澄明。在此过程中,文学和艺术的“文本”以其特有的语言性(因为,即使是非语言的艺术如造型艺术和音乐,也预设了语言,有其内在的语言性)与后世的人保持着一种“时间上的平衡”,使当下的意识可以自由地进入,使过去的精神与现在的精神得以沟通。文学艺术的这种“绝对的共时性”或“当代性”提供了将过去的生存领悟与当下的生存理解联系起来的可能性,使这种领悟和理解成为一种“超时代的陈述”向后人敞开。

以往的文艺理论从形而上学的美学观念出发，认为美是文艺作品固有的属性，是人的审美体验凝聚的表现形式。艺术作品是“有意味的形式”即“美的形式”的创造。作为美的形式的创造，它既包含艺术形象对现实的再现，也包含艺术家对现实的审美意向和审美评价。艺术生产的目的在于以升华了的审美体验去陶冶灵魂，给人以纯粹的审美享受。艺术作品创造美的氛围，美的形象，美的理想，使其具有感人的魅力和永恒的价值。为此，传统文艺理论要求文艺作品建立一种和谐、统一的整体形态，使其获得宁静的美的外观与内部结构。

然而，这样的观念却遭到了二十世纪某些文论思潮的尖锐批评。法兰克福学派的代表人物之一阿多尔诺指责道，这样的要求造成了艺术与现实生活的分裂。过去的文艺作品往往构造出一个与现实世界相脱离的虚幻的世界，使人沉缅于美的幻觉之中，从而忘记现实的丑恶与黑暗。艺术于是成了人们逃避矛盾和冲突，寻求内心的安宁与和谐的理想避难所。在他看来，世界其实正是以其破碎和混乱，以它的缺陷证明了它的全部真实性和合理性，人也以其自身的不完美、不自由证明他们是一个个活生生的真实的个体，而生活则以其固有的不美好、不崇高，以它必然会带来的忧虑与痛苦证明了它的现实性和不可超越性。

阿多尔诺从他的基本哲学立场“否定的辩证法”出发，对传统文论提出的“艺术应是美的形式的创造”的要求进行了驳斥。他认为，社会与现实作为整体是“不真实的”，因为，这个整体是由一种权威化的意识形态所统治，所维系的，它完全消灭了差异，压抑了个性，通过强制将大多数人统一到少数人的立场上。正因为如此，黑格尔的辩证法是不彻底的。在黑格尔那里，否定之否定将导致肯定和统一，导致同一性，这实质上意味着矛盾的对立和

斗争最终得到了调和与妥协，无异于向现存的统治制度投降。阿多尔诺声称，假如总体是不真实的，那么，部分的否定绝不能导致肯定，而只能是整体的摧毁，因此，对现有的一切作具体的否定应当是辩证法彻底的逻辑和唯一的可能性。

据此，阿多尔诺对“传统艺术”（现代派艺术之前的艺术）从根本上持否定态度，认为这种艺术“先验地倾向于肯定”，“通过模仿现实散布调和”，成了一种“提供安慰的星期天娱乐活动”，而这实际上是“对现状的赞许”，极大地损害了艺术的“自主性”。他声称，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”，中止“肯定性的描写手段”，才能避免“陷入虚假意识形态的控制”，成为“统治的帮凶”。为此，它必须成为一种“痛苦意识”：它不应再“预言拯救的真理”，给人以安慰和希望，而应当“表现现实的无希望性和不可改善性”；它必须“表现生命的痛苦、社会的不人道、不公正”；它必须反对任何“功利目的”，“拒绝成为社会有用的”。唯有如此，艺术才能体现其批判立场，实现其否定的功能。

阿多尔诺高度赞扬现代派艺术，因为它“揭示了经验现实令人畏惧的真实本质”，“将人类面临的灾难与困苦用异于传统的表现方式呈现在人们面前”，反映了“人在这个异化了的、非人的世界上，在这个奥斯威辛式的巨大囚牢中所处的真实状况”。卡夫卡、贝克特、加缪等现代派作家通过对丑恶的、黑暗的事物，对荒诞与不和谐的描写，“深刻地表现了人在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”；他们笔下人物那无声、破碎的呓语正是“物化了的人在这个荒漠的世界上发出的绝望呼喊”。

现代派艺术呈现出与传统艺术完全不同的美学特征，它打破了传统艺术制造的有机的总体化的美与和谐的幻觉，将“丑”即不和谐引进了艺术（而这恰恰是现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象而重新使它变得

让人留恋，从而避免了这样的危险：艺术由于为现实的苦难提供幻想的避难所而成为一种肯定的安抚。

阿多尔诺强调，艺术的形式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，而且应包含对传统题材与主题、形式与风格、艺术表现手段，甚至现成语言模式与词汇的否定，而现代派艺术恰恰是这种否定的彻底实现，因为它不但是“社会的反论”，而且摧毁了传统艺术作品的整体外部形态，破坏了其内部形式结构，从而清除了这类作品制造的美与和谐的假象。这应当说是美学史上的一次重大突破，带来了文学艺术表现形式的深刻革命。

四

在二十世纪以前的文学中，读者面对的是一个和谐、有机、意义单一明晰的封闭的结构。绝大多数作品试图灌输给读者以一种固定的阅读方式，将其引导到某个明确的道德结论上来。这样的作品在语义上是确定的，阅读在本质上仅仅是作者创作意图的实现，是文本固有意义的把握与重建。

但是，在现代派以来的文学中，文本的不确定性大大增加，作者的意图变得朦胧、模糊而难以捉摸，文本的意义变得极其隐晦、多元，因而需要读者全身心的投入，充分调动自己的想象力和创造力，为文本设计一种意义。读者不再依附于作者，而是根据自身的人生体验和文化修养消除文本的不确定性和开放性，使其成为一个意义明确的整体结构。它们彻底破坏了读者对于意义的期待，读者不能再依靠文本的指示，而必须独立地、自觉地参与作品无限延续的“能指”游戏而向“所指”（即意义）不断趋近。在这样的游戏中，读者设计的意义往往被阻滞，被延宕，被破坏。文本于是成了一个有无限多解释的谜，始终保持着它的动态性和向无限多的意义的开放性。

当然，必须指出的是，现代派作品的语言表征功能和语义确定性虽已大大降低，读者不再能读出某种确定的意义，但它们仍然提供了产生某种形而上意义的暗示。而本世纪六十年代以来兴起的“后现代”文学则彻底否定了作品意义的客观性和先验性。我们似乎可以这样说：倘若现代派作品只是造成了“意义的模糊与多元化”，那么，“后现代”作品则导致了“意义的隐匿与丧失”，阅读不再是在文本的暗示下构建某种意义，而成了无限多意义的“发明”与“创造”。

这一变化导致了二十世纪文论对阅读活动和读者创造性能动作用的“发现”。发端于现象学，经由阐释学并由接受美学和解构主义最后完成的二十世纪阅读理论，确立了艺术作品的“本体论”地位：文本不再依附于作者的创作意图，不再是某种确定意义与价值的载体。它再无权、无法约束读者，要求其“复制”或“再现”作者意图与文本的本来意义。因为文本，尤其是虚构性文本的对象是潜在的、非现实而不确定的，即使作者写作时受某种意图的支配，但只要写出，文本便拥有了完全的自主权。它独立于作者的原意，独立于文本所处的原始环境和原初读者。它的时空对象处在无限的可能性之中。因此，文本只能依靠写出的词语和句子自己言说，只能靠语境乃至文本整体参与词句的语义固置。即使如此，文本的意义也仍然流布于无限的时空之中：由于文本所处的时空及其读者始终变化着，文本要实现自身，将自己意义化，确定化，对象化，就必须进入文本解释与当下读者自我解释的相互交流、融合过程。无论何时何地，文本都是一个不断扩展着的隐喻，同时表现出敞开与遮蔽的二重性。文本的敞开，即对文本的阅读与解释，是有限的，相对的，暂时的，而文本的遮蔽，即文本作为隐喻所蕴含的解释的可能性，则是无限的，绝对的，永远无法全部实现的。任何阅读和解释都只能是文本无限多的意义可能性的有限实现，每一种敞开即阅读同时都是对文本的一种遮蔽，因为它以一种可能性的实现取消了无限多的解释可能

性。正因为如此，一种文本才会在时间的延伸和空间的扩展中显示出强大的诱惑力，吸引人一再对它作出新的不同的解释，其意义也才会呈现出如此变幻不定、丰富多彩的状况。

以上是就文本而言。从阅读方面来说，要求读者复制作者意图或文本的“固有意义”，也是不现实和无根据的。文学作品的阅读是一种“意向性投射”，即把读者自己的理解、愿望、想象、情感和体验投射于文本的活动。按照胡塞尔的解释，这种意向性的活动，包含着“显现活动”与“显现物”，或“意识活动”（Noesis）和“意识对象”（Noema）两种内在的组成部分。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，意识对象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。既然文学作品的文本只是一种“纯意向性对象”，即意识的“关联物”，那么，其意义就必须通过读者意识的意向性投射，即意义授予活动来产生，而文本只不过提供了意义产生的可能和潜在条件而已。因此，文本的意义绝不是先于阅读、外在于或独立于阅读的先验的客观存在，而只能在阅读过程中生成。阅读是把文本的“意义可能性”转化为“意义现实性”的唯一途径。

此外，从阅读心理学的角度来看亦如此。人的意识作为一种能动的知觉整体，对外在客体发出的各种信息有高度的整理、加工和重新组织的能力。当接受者（读者）意识投射于艺术客体时，会对客体提供的各种性质进行筛选、分析、综合、评价，并对加工后的信息重新组合，使艺术作品在意识中转化为具有新的质量意识对象。因此，阅读绝不是对艺术客体的各种性质的简单相加或机械复制，而是读者意识运用自身的选择和组织能力对艺术客体进行复杂处理和重新建构的过程，而建构后的结果，即作品的意义和价值，必然会因时、因地、因人而异。

五

一切文学问题最终都必须归结为语言问题，因为，文学是通过语言的媒介创造并表现自己的对象。二十世纪文论最显著的成就之一无疑是突出了语言问题在文学中的根本地位和重要作用。也许这样说并不过分：不了解当代语言哲学和语言研究的新发展，便无法理解这个世纪的文学理论。

从根上说，过去的文论是建立在语言的“表征模式”(Repräsentationsmodell)之上的。所谓表征即语言通过言说“模仿”或“再现”外在于它的“客观事物”、事态或人的思维。而传统文论恰恰确信，文学通过语言模仿着现实，不但应该而且必须反映现实的“真实”或“本质”。

但是，“表征”和“模仿”的概念隐含着—个致命的缺陷，—个无法克服的悖谬，因为它设立了一种先于人、独立于人的意识、外在于语言的客观、先验的“原形”(Original)的存在，正是这个原形的存在使“表征”和模仿得以成立并获得—种寄生于原形的工具论的认识价值。而传统文论所说的“真实”或“本质”正是—这样一种原形。

其实，只要我们仔细分析一下便可以发现，这种先于语言的所谓“真实”和“本质”并不存在，或者说，在语言的表征和模仿发生之前，它并不能自动地、直接地呈现在人们面前。事实上，传统文论要求文学反映的所谓真实只能通过语言的表征或模仿才能显现自身，才能成其为“真实”，不经过语言的言说，这种“真实”无论如何不会成立。因此，过去人们想象的“客观真实”说到底只不过是一种主观设定，—个虚构的幻影而已。

于是，事情—下子颠倒过来了：原来寄生于“原形”并作为模仿工具使用的语言表征这时获得了独立的性质，成为真实赖以显现和成立的根据，而作为原形的真实相反却成了依附于语言表

征而存在的东西，换言之，成了语言的感性显现。过去人们总是把语言所言说的东西当作客观真实，并用它去限定外部世界，实在是走入了一大误区。

二十世纪的语言哲学和文学思潮几乎不约而同地对语言表征模式进行了彻底的批判和解构，并提出了一种全新的语言观。海德格尔、迦达默尔、罗兰·巴特、德里达等人应当说在这方面作了开拓性研究，其论点具有极大的启示性。

在海德格尔和迦达默尔看来，语言是对“大地”的意义化，它像一支射向无穷无尽的黑暗中的光柱，虽然试图穿透黑暗、永恒、无限的大地，但它所照亮和澄明的始终只是有限之域。人通过语言在大地上建立了一个“世界”，一个意义结构的整体，但大地却不断地消解着这个意义化的世界，使一切世界性即意义化之物重新归隐于大地，重归于无。因此，语言的敞开和澄明始终是有限的，相对的，暂时的，而黑暗的、隐匿一切的、无意义的大地则是无限的，绝对的，永恒的。

人只是拥有了语言才拥有了世界。海德格尔认为“语言是存在的寓所”，维特根斯坦说“我的语言的边界就是我的世界的边界”，迦达默尔称“可理解的存在即语言”，“凡词语破碎之处物将不存”。语言和世界的关系并不在于世界成为语言的对象，相反，一切语言言说的对象预先已经包含在世界之中。人存在的特殊方式是语言，语言原初的人类性同时意味着世界的原初语言性。正是因为有了语言，人才能拥有自己的世界。这一方面是说，世界必须成为语言的对象才能向人呈现，另一方面是说，人的一切世界经验都必须以语言的方式体现出来。

其次，在海德格尔和迦达默尔看来，人是“被抛入”语言的。人一生下来，便进入了一种先于他而存在的语言，进入了一种固定的意义关系的网络。这个意义关系网络规定了人在存在中的位置，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、行为以及与他人交往的方式。在这种意义上，人