

唐君毅“中国艺术精神论”之现象学涵义

陈荣灼

(加拿大布罗克大学)

无可置疑,自现象学历史源流来说,现象学纯是当代西方哲学之产品。作为一哲学运动,它溯源自胡塞尔于1900年出版的《逻辑探究》,其后,此一运动之主要代表人物从海德格尔乃至萨特和梅洛-庞蒂等都是欧陆哲学家。表面看来,中国哲学很难与现象学挂钩,更遑论东方艺术哲学会与之有任何之呼应。

可是,如果我们能注意到后期海德格尔思想与道家哲学之千丝万缕的关系,进而能以海德格尔对现象学进路之深化作为线索,那么,我们可以发现现象学与中国哲学存在着不少可以相提并论之处。

本文尝试内在于艺术哲学之领域,指出唐君毅的“中国艺术精神论”和现象学的一些共通之处。

在唐君毅的《中国文化之精神价值》一书中,唐君毅辟有

专章讨论“中国艺术精神”与“中国文学精神”。依唐君毅自述,其目的在于“横论中国文化之各面……以艺术文学精神以论美感”^①。然则,在唐君毅眼中,“中国艺术精神”有什么本质特色呢?

首先,唐君毅指出,中国艺术文学精神与中国哲学中之自然观有密切之关连。这是因为“中国自然宇宙观”之最大特征在于“视自然本身为含美善之价值者”^②。不过,与西方相比,“中国文学哲学中,从未有单纯赞颂自然力自然生命力者。”^③原因是:西方艺术中“所感自然之壮美,皆由自然之无尽力之显示,而内心则有对无尽自然力之体验与精神之超拔而生。然此种只表现力量之自然,恒不免是相迫相凌而相争之自然”^④。职是之故,西方式美感“唯一超越性之无限感,亦即心灵自然力之推荡,而冒起于自然之上之高卓感”^⑤。另一方面,中国艺术所重于自然者,乃系见天地万物之无限的“生机”、“生意”和“生德”,故不喜强调自然力之相争以及物之强大力量。一言以蔽之,中国艺术精神所显现之自然观,并不重视自然之“物质面”。“即就自然之审美言,吾人亦可谓于最少之物质,见更多之美。”^⑥

唐君毅所言“中国人所喜之自然与艺术美,皆期其物质材料最少者”^⑦这一论旨,可证之于下面之事实:“师法自然,师

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第5页。于本文我们基本上在行文上使用“中国艺术精神”一词,即以之涵盖“中国文学精神”。

② 同上书,第80页。
③ 同上书,第217页。
④ 同上。
⑤ 同上。
⑥ 同上书,第218页。
⑦ 同上。

法造化”向为中国艺术创作之最高原则,而其中所强调者乃是“神似”而非“形似”。

因此之故,“中国之书画,恒以寥寥之数种点线,表层出不穷之意境,中国音乐多以微弱之振动,达深远之情……绝诗二三十字,恒能出神而入化。”^①

由上可以见出,唐君毅认为中国艺术精神所呈现之美感的特质在于重境界而轻物质。

其次,唐君毅宣称,中国文学艺术所达之境界比西方者有更进一层之处。理由是:西方“言欣赏、观照,则有客观之物相对。言表现或表达,则有我在。言移情于物,将此注彼,直观表现合一,终未能表物我绝对之境界”^②。对比之下,由于中国艺术能够重视“神”和“气”,所以可臻至一真正“超越主客二分之境界”。换言之,“真正物我绝对之境界,必我与物俱往,而游心于物中;心物两泯,而唯见气韵与精神。”^③

此外,对于中国艺术中之“境界”一概念,唐君毅指出其中深具宗教精神。而这种富宗教意味之“境界”在本质上是一种“圣贤仙佛之化境”^④。

传统西方文化中,由于对上帝之信仰,可使有限之存在能产生一对“无限者”的崇敬和膜拜,这使得西方艺术的上乘作品中特别具有一种向上的超越精神。不过,唐君毅认为:“西方文艺表现之精神伟大,诚不可企及。然不能使人无憾。所憾者何?即吾人欣赏之时,不能无自己之渺小之感也。”^⑤由

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第218页。

② 同上书,第222页。

③ 同上。

④ 同上书,第221页。

⑤ 同上书,第220页。

于这种存在于“伟大之感”和“渺小之感”的距离终究不能泯灭,所以这种伟大并非一种可以“遍润众生”之圆满式伟大。

相比之下,中国艺术精神之伟大,则是一种“圣贤仙佛式之伟大,乃可使人敬之而亲之,而涵育于其春风化雨、慈悲为怀之德性之下,使吾人自身之精神,得生长而成就”^①。

唐君毅这种对中西艺术精神中之宗教境界差别性的分析,实可使人联想到天台宗“性具系统”之圆教境界和华严宗“性起系统”之别教境界间之距离。这是说,从其宗教涵义而言,西方式艺术精神只能达至一“别教”之境界;但中国艺术精神却可通至一“圆教”之境界。

而正由于其所涉之境界并非高不可攀,唐君毅指出:“中国文学艺术之可供人之游,形成了其另一殊异于西方之特色。”^②事实上,西方之艺术作品,多供人做外在之欣赏,使人对其美赞叹不已;然而,这种高卓感却无法使人有安顿之游息。另一方面,中国之艺术作品则能“待人精神真人乎其内,而藏焉、息焉、休焉、游焉”^③。这种可游的精神特别具体而细微地表现于中国之建筑中。尤其中国房屋皆有檐下之空间,则虚实相涵,内外相通。徘徊檐下、漫步回廊,皆所以悠游”^④。而一般而言,“凡虚实相涵之处,皆心灵可悠然往来之处。而此中美感所自生,亦即在此心之无所滞碍、玲珑自在,以悠游往来。”^⑤

依唐君毅的观点,西方文化过于质实,以致缺乏虚灵之

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第221页。

② 同上书,第222页。

③ 同上。

④ 同上书,第224页。

⑤ 同上。

处,这造成了其艺术作品虽然都可欣赏、可赞叹,但是却不可游之局限;而只以壮美作为美之最高境界。与此不同,中国艺术之精神则表现了“虚实相涵”的特色。尤其以中国的歌带最能显示这种“似虚似实而回环自在”的可游的美点。唐君毅因而得出下列之结论:“中国艺术所崇尚之优美之极致,在能尽飘带精神。极悠游回环虚实相生之妙,而亦可通于壮美。”^①

总结来说,唐君毅认为,迥异于西方艺术精神之“质实而不虚”,中国艺术精神则重视“虚以涵实”,特别于画中虚白之处显出“荒朗空灵之美”。就是说,于强调“虚实相涵”之同时,中国艺术精神还兼顾到“虚白中有灵气往来”。^②这不独局限于建筑、书画,也表现于音乐和雕刻中。

事实上,“闻西洋之歌唱之甚表现壮美如悲壮慷慨者,则使吾之精神奋发而振耳。其表现优美而婉转凄婉者,使吾之精神,柔嫩而富情耳。而不觉吾之精神得藏体息游之所”^③,原因在于西方音乐“皆精神一往向上,发露无余”所致。^④对比之下,中国音乐不但重“余音袅袅”且能达“清幽平和之致”。这样一来,便往往“足以抵人之意志而‘藏’之,使人之精神‘游’于无何有之乡”而“嗒然丧我”^⑤。

至于西方之雕像,一般都是巍然矗立,不加任何掩映。此中可谓“虚实分明、界限划别”。这在在地显示了西方

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第225页。

② 同上书,第226页。

③ 同上书,第228页。

④ 同上书,第227页。

⑤ 同上书,第229页。

⑥ 同上书,第230页。

人之欲表现其对于自然之征服和重造之强大的生命力。无可置疑,西方雕像这种“卓然独立、四无依傍”的表现,确能使人易生景仰之情。不过却都难免有过于暴露之失。与此不同,中国之雕刻则重视“精致中带有深厚”,因而能强调两个中的“隐约之致”。这种“主隐约”、“重所藏”之立场和西方之雕刻那种“重暴露”、“无所藏”之表现可说是南辕北辙。

此外,由于中国艺术首重“若虚若实”之境界,所以与西方文化中不同之艺术多表现各自独特之精神殊异;中国文化中“每种艺术之本身,皆有相虚以容受其他艺术之精神,以充实其自身”^①之表现。即不同之艺术均能相互贯通,务求使每一种艺术都能成为整个心灵栖息之所!

其次,唐君毅指出,这种“虚实相涵”、“虚实一如”的境界亦见诸于“中国文学精神”。而就文学之类型的向度来看,如果说西方文学重戏剧和小说,那么中国文学则偏于诗和散文。这主要是由于中国文学精神“重在表现理想、情致、神韵等”^②所致。而这种差异的形成,亦可溯源自中西文字和文法上的不同构造。

首先,“西洋文法中,严分动词、形容词与名词。由动词、形容词变名词,但须变语尾,则虚字是虚字,实字是实字。虚实分明,不相涵摄。”^③另一方面,虽然在中文之文法中,动词与形容词属虚字,名词属实字,但是,“中国之字,大皆可虚实两用而不须变语尾,至多略变其音而已。字可虚实两用,则实

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第233页。

② 同上书,第235页。

③ 同上书,第237页。

者虚,而虚者实。虚实相涵,名词、动词不须分明,则实物当下活起来;而动态本身亦当下即成为审美之对象”^①。

又依“西方文法,一句无名词或动词,则意不完全,他动词恒须及于一宾词。故吾人了解一句之时,吾人之心,亦必须由主词经动词至宾词,而形成一外射历程。宾词、动词所以形容主词,则主词所指之物,又被吾人投置于外”^②。这样一来,造成“在文学中,则恒不自觉间,阻碍吾人达内外两忘主客冥合之境”^③。与此相比,由于中文之句子缺乏主词、动词和宾词之严格区分,反而可以“助成物我主客对待之超越,而使吾人之精神,更得藏体息游于文艺境界中”^④。

因此之故,建基于王国维之“有我之境”和“无我之境”的区分,唐君毅指出:西方文学中所谓“移情于物”其实只属于“有我之境”,其中并非真能做到“自情解脱”。相反的,中国之诗文却往往能够表达忘我之境界,且诗论和文评均以无我之境为最高。而在这种“无我之境界中,只有境界之如是如是,情之牵累尽去,力达空灵之致”^⑤。

无疑,中国文学缺少西方之悲剧,但唐君毅并不同意中国人无“悲剧意识”。只不过与“西方之悲剧”皆直接关涉个体人物或人格之悲剧殊异,中国之悲剧意识多内在于“人间文化”。他认为:中国之悲剧意识是由于“直下拈得一切人间之人物与事业、在广字悠而下之‘缘生性’、‘实中立之台虚幻性’而生……慨叹其无常而生感慨;亦由此感慨,更增益深情,更

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第237页。

② 同上书,第238页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上书,第243页。

肯究人间之实在。于是成一种‘人生虚幻感与人生实在感之交融’。独立苍茫,而愤愤之情不已,是名苍凉悲壮之感”^①。由此可见,虽然西方之悲剧也有根源于命运者,但是中国之悲剧意识则不但反映人之存在的无常,且充满对世间之肯定之悲情。取是之故,这并非一种完全无可奈何之消极悲情;相反的,由悲凉却衍生了回向世间之大悲心。因而,唐君毅指出:“此苍凉悲壮之心灵,悬于云霄,而上下无依。往者已往、来者未来。可谓绝对立孤独空虚而至悲。然上下古今皆在吾人感念之中,即又为绝对之充实。夫然而可再返虚入实,由悲至壮,即可转出更高之对人间之爱与人生责任感。”^②一言以蔽之,中国式悲剧意识在本质上毋宁是一种天台宗义“圆教”式的悲情。

亦因此之故,中国文学并不擅长于英雄之歌颂,而尚豪杰侠义之风。小说罕见有只着笔于主角之个性,但却多重人间的交互之情。

从以上对唐君毅之“中国艺术精神论”的展述中,我们可以清楚地见出“虚”、“实”这对概念扮演着关键性的角色。这里,“虚”与“实”并不构成相互排斥的“零和游戏”或对立,相反,两者相互涵摄对方。消极来说,若“虚”离“实”便不成“虚”;若“实”离“虚”便无“实”。积极而言,正是由于“虚”方打开“实”之向度,而“实”乃系一“虚中之实”。因此之故,“虚”不自“虚”、“实”不自“实”。这种强调“虚中有实、实中有虚”之立场构成了中国艺术精神之特质。此外,“虚实”这对概念固然

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第266页。

② 同上。

关于艺术作品之结构和存有,但是,由于中国艺术是首先涉及中国人对自然之观照,所以“虚实”这对概念同时具有一“存有论—宇宙论”(onto-cosmological)之涵义。可以说,艺术作品中之“虚实相涵”、“虚实一如”这种格局同时显现了自然本身生化过程之真谛。特别重要的是,中国艺术作品昭然地揭示了“自然物之实中皆有虚”。^①换言之,中国艺术中那种强调“虚以涵实”的精神是与中国人自然观之重“实中有虚”的立场息息相关的。

以此作为基准线,我们尝试通过下面两点来揭示唐君毅之理论与现象学的相通之处。

首先,从唐君毅所作之中西艺术精神的对比中,可以见出他一方面批判西方艺术精神的那种“发露无余”、“质实而不虚”的表现;另一方面则突显中国艺术精神之重视“虚实相涵”,并标示其所达之“无我”的“空灵”境界之“存有一宇宙论”涵义。于此种程度上,这一立场符合晚期海德格尔之艺术现象学思想。众所周知,海德格尔于其《艺术作品的本源》一书中,一方面汲汲于要克服西方传统艺术理论中那种囿于“质料—形式”之区分的立场;另一方面则力图紧扣“存有之真理”(aletheia)来重新阐明“艺术之本质”。而依海德格尔的观点,存有之真理是一同时“开敞”(unconcealment/Unverborgenheit)和“遮蔽”(concealment/Verbergung)之双重运动。

事实上,当海德格尔反对将“质料—形式”这一区分为“原始地属于艺术和艺术作品的领域”时,^②十分明显,他并不

① 唐君毅,《中国文化之精神价值》,台北,1953年,第67页。

② 《海德格尔选集》,上册,孙周兴选编,上海三联书店,1996年,第248页(此处译文略有更改)。

认为艺术作品之美与物质材料之多少成正比。相反的,传统西方美学囿于这一“质料—形式”之图式的立场,助长了西方艺术中那种“表露无余”之表现。一般而言,海德格尔指出:“把质料—形式结构视为任何一个存在者的这种状态的倾向,还受到了一种特殊的推动,这就是:事先根据一种信仰,即圣经的信仰,把存在者整体表象为受造物,在这里也就是被制作出来的东西。”^③

唐君毅所说之“中国人所喜之自然与艺术美,皆期其物质材料最少者”的论点及其论西方艺术作品之宗教精神,正可与海德格尔这一分析相互辉映。

海德格尔还指出:“近代形而上学也建基于具有中世纪特征的形式—质料结构之上……也是对物之物存有(Dingsein)的扰乱。”^④这意谓,传统西方艺术那种崇尚“表露无余”之表现方式的精神与传统西方哲学“对存有之遗忘”可说是一刃之两面。

不过,尤其重要的是,当海德格尔致力于要透过作为一种同时“开敞”和“遮蔽”之双重运动的“存有的真理”来克服“对存有之遗忘”时,他的目标就是“融实入虚”。如果“开敞”对应于“外露”,而“遮蔽”相通于“敛息”,那么透过这一具有“开敞”和“遮蔽”之双重结构的存有之真理便可克服传统西方文化“只有外露,而欠敛息”这一偏失!

而且海德格尔更特别地紧扣这种“开敞”和“遮蔽”之双重结构以论艺术作品之本源。他指出,艺术之本质应该是“存在者的真理自行置入作品(Das Sich-ins-Werk-Setzen der

① 《海德格尔选集》,上册,孙周兴选编,上海三联书店,1996年,第250页。

② 同上。

Wahrheit des Seienden)”。^⑤这是说,“真理把自身设立在作品中。真理惟作为在世界与大地的对抗中的澄明与遮蔽之间的争执而现身。”^⑥在这一意义上,“艺术就是一种真理之生成和发生。”^⑦

值得补充的是,海德格尔声称:当我们能透过“大地之退隐”和“世界之开敞”这一“争执”来了解艺术作品的本质时,便会发现“在作品中根本就没有作品质料的痕迹”。^⑧海氏这一论点可以从被唐君毅形容为具有“于最少物质见更多之美”的中国艺术作品中得到支持。

一般而言,当海德格尔宣称:“作为拒绝的遮蔽不只是知识一向的界限,而是光亮领域之澄明的开端。但遮蔽也同时在于光亮领域之中,当然是以另一种方式。”^⑨这种重“虚”之立场可以在唐君毅所指出之具有“以虚涵实”之特色的中国艺术精神中得到呼应。事实上,海德格尔本人对东方艺术作品中之“留白”甚能了解。他说:“这一虚白之处并非消极的无。如果我们视之为一空间概念,那么我们必得说,这一空间的虚白正是一种敞开,它使得万物相连接起来。”^⑩这是说,即使海德格尔本人也见出东方艺术那种重视“疏朗空灵之美”之立

① 《海德格尔选集》,上册,孙周兴选编,上海三联书店,1996年,第256页。

② 同上书,第293页。

③ 同上书,第292页。

④ 同上书,第298页。

⑤ 同上书,第274页。

⑥ M. Heidegger, *Martin Heidegger: Aufsätze und Vorlesungen 1910-1976*, Frankfurt/M., 2000, p. 355: “Diese Leere ist nicht das negative Nichts. Verstehen wir Leere als Raumbegriff, dann müssen wir sagen, dass die Leere dieses Raumes gerade das Einräumende ist, das, was alle Dinge versammelt.”

场十分相应于他自己之艺术哲学。此外,他还指出:“欧洲艺术在本质上是透过‘展露’这一性格来勾画的。展露、‘可观’使之成为可见的。艺术作品、绘画、绘成图像就是要使之成为可见的。与此相反,东方世界中展露意谓一种障碍;其像、成为可见的图像意谓一种障碍。”^⑪无疑,此中之“阻碍”一词与其“遮蔽”一词在意义上相通。十分明显,这里海德格尔与唐君毅两者之基本立场可谓毫无二致!从消极的角度来说,两人对西方艺术那种“发露无余”的精神均有所批判;而从积极的角度来说,他们都能透过“虚(=遮蔽)实(=开敞)相涵”这一结构来看(特别见诸于东方)艺术之始原的本质。而相应于海德格尔之“真理的双重运动”,唐君毅亦强调:“生化过程之开启而收敛,收敛而开启。”^⑫

所以,从现象学的观点来看,唐君毅所揭示之强调“虚实相涵”的中国艺术精神,不但于结构上与海德格尔之“真理”相通,而且在美感经验之层次上可为海德格尔之紧扣“真理”之“开敞”和“遮蔽”之双重运动以论艺术作品之本质的进路提供具体的明证。

在其晚年的演讲中海德格尔曾指出:现象学于根源之意义上乃系一种“Phänomenologie des Unscheinbaren”。^⑬若用汉语来表达,这可称做“虚的现象学”。为什么呢?理由是:

① Ibid., p. 554: “Die europäische Kunst ist in ihrem Wesen durch den Charakter der Entzückung gekennzeichnet. Darstellung, Erleiden, sichtbar machen. Das Kunstwerk, das Gebild, bringt ins Bild, macht sichtbar. Stattdessen ist in der ostasiatischen Welt die Darstellung ein Hindernis, das Bildhafte, das nicht-bildende Bild befeuert eine Hinderung.”

② 唐君毅,原刊书,第72页。

③ Heidegger, *Martin, Vier Seminare*, Frankfurt/M., 1977, p. 137.

当海德格尔晚年谈论这一“Unscheinbares”时,他宣称,“这种彰显……不会扬弃遮蔽,反而任其所如是。”^①因为“所要思索者乃系……那作为自身遮蔽之开显的存在”^②。这是说,“根源之真理”(ursprüngliche Aletheia)并不扬弃或排斥遮蔽,反而只是其彰显。^③无疑,从历史之角度来看,于此,海德格尔追随赫拉克利特(Heraclitus)以下之立场:“这自行遮蔽乃系显现运动之最内在的本质。”^④由此可见,海德格尔所言之“Phänomenologie des Unscheinbaren”旨在揭示“虚无之用彰”。而正因唐君毅之理论鲜明地揭示了中国艺术早有“重虚”的一面,所以对于“虚的现象学”之开展应会有不少之贡献。无疑,从中国哲学史之向度来看,这种“重虚”之立场可溯源至道家。而中国人之“玄虚”一概念正好贴切地揭示了晚期海德格尔“自身遮蔽(Sichverbergen)、覆盖(Verborgenheit)……是作为真理(Aletheia)之核心(Herz)而属于真理(Aletheia)的”一论旨之意趣所在!^⑤

从唐君毅所指出之“虚实相涵”一论旨中,可以见出这种“虚”固然并非“一无所有”之“虚空”,而在本质上是一种不离“实”之“虚”。此亦可以帮助我们发现缘何晚期海德格尔于宣

① Ibid., p. 12; "Iene Offenheit... hat die Verbergung nicht aufgehoben, sondern als solche freigegeben."

② Ibid., p. 11; "Das Zu-Denken ist... das Sein als das Offene eines Sichverbergens."

③ E. Wiplinger, *Von der Un-Verborgenheit: Fridolin Wiplingers Bericht von einem Gespräch mit Martin Heidegger*, Pflaffenweiler, 1987, p. 41; "nicht die Aufhebung und Beseitigung der Verborgenheit, sondern im Gegenteil gerade deren Offenheit."

④ Heidegger, *Vier Seminare*, p. 81; "das Sichverbergen ist das innerste Wesen der Bewegung des Erscheinens."

⑤ Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, p. 78.

称“无是存有之特色”(Nichts ist die Kennzeichnung des Seins)之同时即指出:“存有之玄义就是‘让在’。”(Dass der tiefste Sinn von Sein das Lassen ist.)^①事实上道家意之“虚”并非与“实”完全对立,相反的,正是由于“虚”之“让在”一切“实”方可能。晚期海德格尔还进一步说:“这样一来,‘让在’就是一种纯粹的‘给尔’,它本身复指那称为自然的给尔者。”^②此一论调可谓一语道破了中国艺术精神之所以强调“师法自然”的个中三昧! 职是之故,伟大的艺术作品都是“自然天成”的。相应的,只有当艺术家能够做到“顺其自然”方能产生佳作——“妙有乃系自然而然的。”(Das Sichicken ist aus dem Ereignen.)^③

一言以蔽之,站在现象学之立场,唐君毅之理论可以帮助我们发现:于中国艺术作品中可以直接呈现海德格尔所要揭示的作为艺术之本质的那种“以虚涵实”的“境界”。同时通过此种“无心无物”、“悄然袭来”之“境界”,我们亦可了解缘何海德格尔声称:“主体和客体在这里是不恰当之名称。”^④

当然,必须重申的是:我们无意把唐君毅和海德格尔之艺术哲学完全等同起来。事实上,由于唐君毅归宗儒家之立场,因此他十分强调“美”和“善”之合一。职是之故,他不但言天地之生机,且着重人间之情。这都是海德格尔所付之阙如的。即使在论“虚实”或“开蔽”关系上,显然唐君毅偏重两者之相

① Heidegger, *Vier Seminare*, p. 101.

② Ibid., p. 103; "Das Lassen, ist dann das reine Geben, das selbst auf das Es, das gibt, zurückdeutet, das als das Ereignis verstanden wird."

③ Ibid., p. 105.

④ 孙周兴,前揭书,第298页。

顾面,但海德格尔却言两者之相争面。

如果说,唐君毅之艺术思想可以帮助现象学去认识中国艺术之“始原性格”(primordial character),从而使得其“美是作为无蔽的真理的一种现身方式”(Schoenheit ist eine Weise, die Wahrheit als Unverborgenheit west)一论旨在中国艺术得到美感经验上之支持,^①那么,海德格尔对“图像一文字”(image-words)的思索,亦可从现象学的角度来证明唐君毅所强调的中国艺术精神的那种“萦回不尽”之意境的可能性。

晚期海德格尔认为:“图像具有一鲜明的意义向度,尽管它可以被明言,但是却可能是无法穷尽的。”^②正如奥托·珀格勒(Otto Poeggeler)所指出:“海德格尔要求一种语言,此中首要的问题并非避无歧义的概念及其一致性之组合,而系有关之图像的意义是多重的和不可穷尽的。”^③

十分明显,作为一种象形文字,汉语便应具有这种不可穷尽之意蕴。而且,透过海德格尔之观点,我们现在更可以明了,正是由于“图像一文字”是“作为从那将自身躲藏起来的玄妙中涌现而出的物之自身显现”(as a self-manifestation of

① 孙周兴,前揭书,第276页。

② Poeggeler, Otto, "West-East Dialogues: Heidegger and Lao-tzu", in: *Heidegger and Asian Thought*, ed by G. Parkes, Honolulu, 1987, p. 67; "The images have distinguishable dimensions of meaning that can be articulated, but which are perhaps inexhaustible." "这可帮助理解缘何汉语世界会与分析哲学格格不入。"

③ Ibid., p. 68; "Heidegger demands a language in which it is not primarily a question of univocal concepts and their coherent connection, but rather of images whose meanings are multidimensional and inexhaustible." "如此看来,则汉语之“非分析性格”(non-analytical character)未尝不是缺点!"

things which comes from the mystery that shelters itself back into itself),^④所以中国艺术和文学可以呈现一“虚实变化无穷”,而“余音不绝”和“萦回不尽”之境界。

最后,值得进一步深思的是:在迈向克服科技时代之危机上,海德格尔要求“我们致力于将这种自然的预现从框架之笼罩中解放出来”^⑤。于此关键时机中,当代中国艺术又如何方能具有“神乎其技”之表现呢?

④ Ibid., p. 70. 于此义上,汉语应最能道成肉身地体现了晚期海德格尔“语言为存有之家”一论旨。

⑤ Heidegger, *Vier Seminare*, p. 105; "Versuchen wir nun, diese Vor-Erscheinung des Ereignisses unter dem Schleier des Gestells in Frei zu bringen."

中国 现象学与 哲学评论

第六辑

艺术现象学
时间意识现象学



上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术现象学·时间意识现象学,第六辑,中国现象学与哲学评论/倪梁康等编著. —上海:上海译文出版社, 2004. 9
ISBN 7-5327-3470-6

I. ① 艺... ② 时... II. 倪... III. ① 艺术—现象学—中国—文集 ② 时间哲学—现象学—中国—文集 IV. ① J0-53 ② B016.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 039993 号

本书中文简体字专有出版权
归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制

中国现象学与哲学评论
(第六辑)
艺术现象学·时间意识现象学

上海世纪出版集团
译文出版社出版、发行
上海福建中路 193 号
易文网: www.ewen.cc
全国新华书店经销
上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.625 插页 5 字数 235,000
2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷
印数: 0,001—3,100 册

ISBN 7-5327-3470-6/B·180
定价: 23.00 元

本书如有缺页、错装或损坏等严重质量问题, 请向承印厂联系调换