

20世纪艺术边缘学科译丛

20 SHIJI YISHU
BIANYUANXUEKE YICONG

文艺现象学

〔美〕R·玛格欧纳著 王岳川 兰菲 译

· 20 世纪艺术边缘学科译丛 ·

文艺现象学

[美] R·玛格欧纳 著

王岳川 兰 菲 译

文化艺术出版社

(京)新登字140号

Phenomenology and Literature
An Introduction

by Robert R. Magliola
Purdue University Press
West Lafayette, Indiana 1977

文艺现象学

[美] R·玛格欧纳著

王岳川 兰 菲 译

·
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

文字六〇三厂印刷

开本850×1168毫米1/32印张7.875字数193,000插页2

1992年2月北京第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数0,001-2,500册

ISBN 7-5039-1115-8/C·3

定 价: 4.50元

总 序

东西方文化的碰撞与融汇、科学精神与人文精神的击突与沟通、各学科间的交叉与渗透，形成了20世纪学术文化的总体氛围。它像雨露和甘泉，使艺术边缘学科这株枝叶繁茂的大树拔地而起，其势卓然壮观。

它的主干，是具有边缘思维和边缘人格的创造者们。他们胸襟广博、视野宏阔，在艺术与非艺术交合圆通中生存发展，形成了发散型思维和复调人生；他们融通东西，纵涉古今，横贯人文、社会、自然三大学科及其交叉学科，打破为艺术研究而艺术研究的神话，吸收学术领域的新鲜血液，迎接宇宙文化的八面来风，身着各学科撞击的雾雨雷电，穷“有边无边”之理，得“有尽无尽之见”（章太炎语），将艺术与人类文化融汇而成新的精神贯注全身，把艺术那有限与无限的生命力充分地显示在人类文化的前沿。有此强健体魄、高远眼界，艺术边缘学科自然会花枝招展、婆娑多姿，在艺术那丰厚而又辽阔的土壤上翩翩起舞。

译介20世纪艺术边缘学科，当然对借助外来资料、写出我国创造性的高质量的同类著作寄予厚望；然而，编委会和出版社更希望它们能够有助于培养和提高人们的边缘思维和边缘人格，为艺术文化的人格化及人生和人类的审美化发挥作用。倘能至此境界，我们不是更能理解艺术的边缘正与自己的身心息息相通吗？愿热爱艺术并衷好诗意般生活的人们喜欢并研习它们。

是所望焉，谨序。

张首映

1988年9月于北京

序 言

本书前四章对现象学文学批评加以介绍。对这部分感兴趣的读者将包括那些想进一步深入了解欧陆文学的英美文学专家和学者。在我看来，第一部分（前四章）仅仅是用英语概略地描述法德两国现象学批评的一种尝试。因而，它也许将引起欧洲文学批评方面的专家的兴趣。沙拉·拉沃尔在其论日内瓦学派的著作《意识批评家》中，论述了日内瓦批评家的实践，但没有重视现象学哲学和美学与这种实践的关系。而且，她排除了那些不是日内瓦学派成员的作家，然而，就日内瓦学派的意义而言，他们是属于现象学的。她也未对德国现象学加以考虑。

第二部分（后四章）探讨现象学的文学理论，它满足学术界的另一个要求——用英语去评述罗曼·英伽登和米盖尔·杜夫海纳的理论。我分别探讨了《文学艺术作品》（Das literarische Kunstwerk）和《审美经验的现象学》（Phénoménologie de l'expérience esthétique）。第二部分还进行了评价和比较分析。最后，对埃德蒙·胡塞尔、罗曼·英伽登、米盖尔·杜夫海纳和马丁·海德格尔这四位现象学家及一位非现象学家——赫希进行了比较研究。探讨赫希，是因为他的著作对我们讨论的某些论题产生过深远影响。

本书对英伽登和杜夫海纳也提出了诸如意义是什么等问题，并把这些作为对其著作进行全面探讨的一部分。毋庸讳言，对任何一位文艺理论家来说，下列问题都是至关重要的，意义是什

么？当本文展示几种意义时，哪一种是正确的？人们在面对多重意义时怎么办？如果一个词投射的意义相互矛盾，人们应何去何从？而且，现象学对这些问题的解答往往不同于盎格鲁—撒克逊团体的解答。《伦敦泰晤士报》的编辑描述了大陆与盎格鲁—撒克逊文学机制之间的差异：

英国文学批评家和学者，最近几年来毅然决然对那些关于文学价值的冷静思想加以首肯，而对其他任何思想则慢漠然。但在大陆上，许多知名的批评家以其热情和雄辩的天才阐述自己的观点。而这些思想在具有先入之见的英国学者看来，似乎有些声名狼藉。如对这种情状抱有一个正确的态度的话，那么就既不会感到当今大多数英语批评的荒谬——或盲目自大或过于片面；也不会支持诸如此类观点——“英国的思想家一如过去指向一条通往理性的道路……”^①

我希冀我的这部著作将使人们达到相互理解。在一些人看来，理解可把深潜的敌意转化为桌面上的辩论；而在其他人看来，它促使人们消除偏见；还有人会认为，它会沟通两个批评阵营之间对峙的战壕。在此，我仅以马拉美的一句话来作为我的序言的结束语：“一切思想都是在投掷一颗骰子。”^②

① 《批评动态：二十世纪六十年代文学批评》，见《伦敦泰晤士文学副刊》，纽约：麦克劳—希尔出版社，1964年版，第1页。

② 除非特别指明，法语和德语的英译文均出自我自己的手笔。

译者前言

文艺现象学是20世纪重要的文艺美学流派，其哲学基础是胡塞尔的现象学哲学。要对文艺审美现象学的宗旨、研究方法以及其重要代表人物的文艺美学思想有一个较清晰的把握，则必须首先把握胡塞尔现象学的理论构架。

一 胡塞尔的现象学哲学理论构架

胡塞尔认为，哲学是一切科学之本，而普遍地、理性地认识世界，是哲学永远不可丢弃的任务。因此，胡塞尔为自己提出的任务是，哲学如何才能在近代科学的条件下成为可能，即建立一种与近代精确科学相称的作为严格的科学的哲学。在胡塞尔看来，现象学就是这样一门“精确的科学”。胡塞尔提出“面向事物本身”^①（zu den Sachen selbst），也就是回到认识过程的起点和客观性，去研究对象与构造对象的主观心理经历之间的独特的关联作用和关系。具体地说，即从意识的认识活动角度出发，对认识者与对象之间的关系进行描述，尽量排除未经过验证的先入之见和前提，对具体经验到的现象采取尽可能摆脱概念前提的态度，以求尽可能忠实地描述对象。

1913年胡塞尔《纯粹现象学与现象学哲学的观念》（第一

① 胡塞尔《逻辑研究》，1900年，德文版，第116页。

卷的发表，标志其理论已从早期的描述现象学向前推进到超验现象学阶段。在胡塞尔看来，不是去反思什么是对象，而是反思对象的现实的给定方式和表现形式，是一切先验哲学的特征。而对现象学而言，先验的意义在于，对一切超验的要求都加以悬搁、存而不论，除了意识本身以外，不肯定任何实体。因此，先验现象学的目的在于溯本求源，对一切知识都要寻根究底，从而将知识所最后渊源的自我寻绎出来。这样，胡塞尔批判的论敌由心理主义转为自然主义；研究的内容由对意识的意向性结构的描述发展到对先验自我及其相关物的描写；而在研究方法上创立了现象学还原法。

胡塞尔明确提出，为“面向事物本身”，必须运用悬搁法（*Epóche*），一方面是“存在的悬搁”，即排除客观世界，把现实世界是否存在的问题搁置起来不予考虑；另一方面是“历史的悬搁”，即把思维的历史所教给我们的对世界的种种观念、思想、理解抛在一边，不以其作为前提和出发点，这便形成现象学在立场上的独立性和方法上的自由性。因为，在胡塞尔看来，要认识世界的真实，必须排除一切直接经验之外的东西，将外在事物“还原”为我们的意识内容，即被当成纯粹意识对象的现象。而“还原”包括三个步骤。①第一步是现象学的还原（*phänomenologische Reduktion*），通过还原，一切已知之物就变成感官中的现象，这现象存在于意识之中并通过意识被直觉认识到。这种强调直觉、想象、回忆作用的还原，倒转了人们的视野方向，从面向客体到面向主体、意识。第二步是头脑中映象的还原（*eidetische Reduktion*，有人又称为“本质还原”），即通过本质直观，以从变化多样的意识中直觉到其不变的本质及其

① 参阅S·史泽拉舍《胡塞尔现象学导引》，图宾根，1959年版，以及H·丹纳《精神科学教育学方法论》，慕尼黑，1979年版，第117页，“现象学还原方法图”。

结构，在诸种现象中直觉到保持不变的同一的东西。第三步是先验的还原（transzendente Reduktion），本质还原之后，最后留下的部分即现象学剩余——纯粹意识，它包括自我（ego）、我思（cogito）和我思对象（cogitata）三个方面。所谓自我，即先验的自我，这是一切意义的基础和意识构成性的基础；所谓我思，即意向性活动，包括意向主体、意向行为、意向对象以及意向方式；所谓我思对象，即指先验自我通过我思活动所构成的对象。胡塞尔声称，前两步还原是使人们从事实的经验普遍性向本质的普遍性的推移，而先验性还原则是从现象中根本排除事实性（factuality），从而返回到作为一切意义的基础和意识构成性基础的先验自我。

胡塞尔对作为先验现象学中心问题的“意向性”（Intentionalität）进行过多次讨论，进而认为意向性作为意识的基本结构意味着：意识总是指向某个对象，总是有关某对象意识；而对象也只能是意向性对象，只能是被意识到的客体。因此，意向性是意识的本质所在，它构成了主客体之间的桥梁和媒介。可以说，正是意向性使“意识的本质和对象本质呈现出来”。

二 现象学美学的发展轨迹

现象学美学由胡塞尔奠基。胡塞尔的悬搁法、还原法、意向性理论，以及主体间性理论对20世纪的美学发展产生了深远的影响。在胡塞尔现象学理论的基础上，德国美学家莫里茨·盖格首先于本世纪20年代将现象学运用于美学研究，对人的审美感受加以现象学阐释。

盖格着重于审美感受的分析，他在划分主客体界限的基础上，对审美欣赏进行现象学描述：欣赏行为乃是向心的体验，这种体验不同于立普斯的“移情”说，而是我们被动地洗耳恭听于

客体。^① 盖格认为，艺术对人生的特殊意义不在于表面的感触，而在于作品的深层意义，在这个意义上，作品的审美特性是由其审美价值决定的。

严格地说，盖格的现象学美学因突出了审美意义的作用，而与强调客观的哈曼区别开来。盖格在《审美享受的现象学》中认为，审美享受具有一般情感享受所不具备的生动性、直觉性和体验性特点，这是一种超越了功利目的的“对于对象丰盈性的无利害感的观照享受”。在盖格看来，真正的审美观照是一种主客体间的交流，它不同于那种情感的单向投注。同时，对美和艺术的现象学态度，决定了艺术和美具有形式价值、模仿价值、内容价值。以谐调性为特征的形式价值，不仅是呈现内在美的中介形式，而且形式本身也具有自身的审美意义；以本真性为特征的模仿价值，并不讲究对对象的死板描摹，而是通过现象的本质直观，而达到对事物的内在本真把握；以精神性为特征的内容价值，不仅存在于被再现了的对象内容之中，而且也存在于艺术家把握和表现对象的方式之中，因此，这一重要的精神性价值又可称为艺术的人格性价值。现象学美学，即通过艺术作品这一现象直观精神的普遍本质。换言之，艺术审美就是对这种人格性价值的本质描述。^②

值得注意的是，盖格在他的《美学入门》的导言中写道：“美学的门径最终在于我们自己的审美经验”，“只有净化经验，我们才能再次打开美学之门。”只是在《艺术的心理意义》和《现象学美学》这两篇论文中，盖格才清楚地论及艺术作品，并专门讨论了把艺术作品本质和审美价值本质作为美学研究主题

① 参见斯皮格伯格《现象学运动》，1969年英文版。

② 值得提及的是，胡塞尔并不认为盖格的现象学美学是完全遵循自己的现象学思路的，他认为，盖格并没有真正站稳现象学立场，因而，他的“美学”中只有“四分之一的现象学”。见斯皮格伯格《现象学运动》，1969年英文版。

的问题。在这些文章中，他把审美价值，即某种内在于作品本身的东西，当作界定美学研究范围的统一性的东西。但论文的重点还是落在经验上。

盖格之后，德国的R·欧德布莱希特进一步对艺术价值的审美体验活动加以现象学分析，在推进现象学的主观意识研究方面，大大地迈出了一步。他在《确定审美价值论的基础》一书中，以后期胡塞尔的先验现象学为基础，认为，无论是审美价值体验，还是伦理价值、真理价值，乃至实用价值体验，其基础都是先验意识。这种先验意识是包括审美体验在内的人类一切体验形式所共有的创造性综合原理。借此人类拥有了共同的人性尺度，使整体性情感体验得以确立。欧德布莱希特认为，人的情感既使人与对象昵近又使二者区别开来。感性对象与知觉对象共同构成审美对象的重要因素，同时，也形成整体性体验的不可或缺的双元。对象的存在只有通过艺术家的意识投射，才能转化为对人自身具有审美意味的精神形式。人的审美意识也只能在对象化的过程中，才照亮对象和人自身的内在存在方式。

如果说，盖格、欧德布莱希特张扬人的意识的主观能动性，而发展了现象学美学的主观方面的话，那么，G·J·冯·阿莱斯和H·吕采勒则将注意力集中在艺术作品的存在形式的本体分析方面，而发展了现象学美学的客观方面。阿莱斯的研究较之于盖格具有更浓郁的现象学气息。在阿莱斯看来，人对艺术作品的意向性，一方面使作品的结构层次向主体呈现出来，另一方面，人也同作品的多层次构成而使审美评价成为一种受对象制约的活动。审美只能是对对象结构层次的整体把握，这一把握不可能是主观随意的，只能是按一定尺度法则进行的。吕采勒从另一个侧面指出，艺术认识活动并不是一种自我迷狂的情感活动，而是聚集了认识、意志、情感的统一精神活动，只有无偏见的直观对象，才能臻达科学的和历史的审美认识。他在《艺术的基本样

式》中，转向意向性对象方面，着重研究艺术作品的本体存在形式，标划出作品本体的不同层面和结构，借以说明作品结构对主体审美的制约性，从而站稳了客观现象学美学的立场。

30年代—40年代波兰美学家罗曼·英伽登受胡塞尔和盖格的影响，在艺术本体论、艺术认识论、艺术价值论方面推进了现象学美学的研究。到了50年代，法国美学家米盖尔·杜夫海纳则在审美经验的现象学研究方面，取得了令人瞩目的成就（详以下各节）。

到了60年代，奥地利美学家汉斯·泽德迈尔作为现象学美学新秀异军突起。泽德迈尔自认为是继承胡塞尔的工作，他试图揭示“欧洲精神”危机的本质并预测人类的本质。在他看来，现象学美学的主要目标是进行艺术本体特性的研究，将艺术史看作精神发展史，从而通过对个别艺术本文的结构分析，去阐释包括整个艺术在内的当代精神存在。^①泽德迈尔认为，文艺作品作为审美对象只存在于知觉的行为之中。文艺作品被视为理想的客体，它不是物，而是审美感知的现象，审美感知即文艺作品的诠释。这样，诠释的过程即文艺作品的再创造，也就是文艺作品在有形象视觉才能的观众的感知中获得新生。对艺术作品完整性的理解是在其诠释的行为中完成的，这诠释不仅是达到研究目的的手段，也是艺术史独立完成任务。泽德迈尔所陈述的诠释的主要原则，第一，是文艺作品的自主性；第二，是它的完整性；第三，是它具备中心性。他认为现象学诠释的基本任务是确定艺术作品的个性和独特性。这样，泽德迈尔就将艺术作品的本体存在特性，转化为现象学直观中的结构构成，同时在艺术形象的多层次结构中，把握其中恒定不变的中心，从而站稳了现象学立场。^②

① 参阅泽德迈尔《艺术与本真》，汉堡，1958年版。

② 参阅泽德迈尔《光之死亡》，萨尔茨堡，1964年版。

进入70年代，德国学者姚斯、伊塞尔进一步将现象学美学观念推进到接受美学之维。他们重视作品的“未定点”，倡导通过审美体验作品“具体化”，使加以“填空”的作品成为主体意向性客体，并对主体生成新的意义。可以说，以姚斯和伊塞尔为代表的康斯坦茨学派的迅速崛起，对作品内部研究的沸沸扬扬的美学思潮提出挑战，对本文中心论进行反拨，确立了以读者为中心的美学理论，实现了文学研究方向的根本变化。在姚斯等人看来，文学作品并不是为了让语言学家去解析才创造出来的，文学作品必然诉诸历史的理解。接受美学正是在反对纯本文主义和纯结构语言运动的精神指导下形成的，并根据新的历史主义要求，站出来与唯本文主义争辩。对此，姚斯有一个很好的说明：“文学研究朝接受美学和效果美学的转向的开端，是我的《文学史作为向文学理论的挑战》（1967）和沃尔夫冈·伊塞尔的《本文的召唤结构》（1970）。……在我看来，不是完美的语言结构，亦不是封闭的符号系统，也不是形式主义的描写模式这类方法，而是依靠问与答进行解释，使创作与接受以及作者、作品、读者的动态过程合理化的历史学才能使文学研究翻新，才会把文学研究从淤埋在实证主义的文学史的泥坑中解救出来，才能把文学研究从为解释而解释，或为‘写作’的形而上学而解释的死胡同中，从为比较而比较的比较文学的死胡同中引导出来。”^①在某种意义上说，现象学美学在20世纪的美学思潮中，扭转了文艺美学研究的重心，使其从作品本体论走向读者本体论。

就整个现象学美学思潮而言，尽管出现了一批现象学美学家，如盖格、海德格尔、泽德迈尔、萨特、梅洛-庞蒂、伊塞尔、利科尔，但严格地说，他们或仅仅是在某方面推进了现象学美学（如盖格、哈曼、欧德布莱希特、阿莱特、吕采勒、泽德迈

^① 姚斯《审美经验与文学解释学》“导言”，麦纳苏泰大学出版社，1982年版。

尔)，或将现象学发展为存在主义现象学（如海德格尔、萨特），或将现象学发展为接受理论（伊塞尔），或将现象学嫁接“在解释学上”（如利科尔），真正在20世纪现象学美学领域卓有建树、并堪称大家的当推罗曼·英伽登和米盖尔·杜夫海纳。因此，对其现象学美学思想的展示，将集中反映出20世纪文艺现象学的重要理论景观。

三 现象学的艺术作品本体论

将现象学理论具体运用于文艺美学研究方面的主要有波兰美学家英伽登和法国美学家杜夫海纳。作为胡塞尔的学生，英伽登对现象学作了毕生的研究，并在艺术本体论、艺术认识论和审美价值论三个方面作出了重要的贡献。

早期的英伽登认为，现象学的本质直观方法是唯一正确的哲学方法，而“意向性”是哲学中最基本的概念。英伽登进一步分析意向性客体，认为存在着两种意向性对象，一种是认知行为的意向性对象，如实在对象和观念性对象，这类对象具有不依赖认识主体而独立的“自足性”。另一种是纯意向性对象（如艺术品），这类对象除了部分特性可以借作品加以呈现以外，则必须依赖于观赏者的想象力去加以填空，因而纯意向性对象就不是自足的，无法将其还原为观念性的东西。他为自己确立了新的研究方向：紧紧围绕纯意向性对象，走一条本体论研究之路。

在《文学的艺术作品》（1931年版）中，英伽登为自己设立的目标是“探索文学艺术作品的基本结构和存在方式”。其具体做法是：首先，他将作品是对外在世界的反映还是对主观世界的表现问题“悬搁”起来，直接从作品本身出发，强调艺术作品的本体论地位，从而建立起自己的现象学美学和文艺理论。其次，他把现象学还原方法运用到美学研究上，对艺术作品的本质结构

和审美经验的完整过程加以描述，对呈现在意识中的自明的艺术作品本体进行详细的分析。再次，他强调意识的意向性活动，将艺术作品看作是纯意向性客体，将艺术活动看作纯粹意向性行为。

英伽登认为，文学作品是一种独特的存在领域，它既不是实在的客体，亦非观念的客体。同时，文艺作品既带有实在客体性质，又带有观念客体性质，因而是一种“纯意向性客体”。因而文学作品的艺术结构是由四个异质的层次构成的一个整体结构。这四个层次是：（1）语音和更高级的语音组合层次；（2）不同等级的意义单元层次；（3）再现的客体层次；（4）图式化观相层次。

英伽登在对文学作品的四个基本层次进行详尽分析以后，提出了文学作品的“形而上质”问题。英伽登指出四层次理论的一个难点：文学作品的其它三个层次的主要目的和功能在于共同作用于客体的再现，积极地构建再现的客体性，而再现的客体的功能却言人人殊，有人认为再现的客体产生某种“情绪”，或伦理教诲，或观念表达。英伽登独到地指出，再现的客体所指涉的是一种“形而上质”。作品的形而上质使我们不可能用纯理智的方式去把握它们，只能在生活情境中去体验和感悟，在一种近乎迷茫中“领悟”那种“使生活值得一过的”东西。

1937年，英伽登出版《文学的艺术作品》的姊妹篇《文学艺术作品的认识》。这部用波兰文写成的著作，集中讨论作为纯意向性客体的文艺作品怎样被人们认识，分析这个认识对象的接受意向，论述了对象如何呈现于意识，我们怎样得到关于它的知识和得到何种认识结果，以及我们如何可以评价它们的有效性。

英伽登的文学认识论是建立在他的艺术本体论基础之上的。英伽登认为，首先必须将文学作品与作品的具体化区分开来。文学作品只是一种图式化的构造，它永远不可能通过有限的词句把某

个对象的无限丰富的性质完全表现出来。文学作品是一种“纯意向性的客体”。未经阅读的作品只是“潜在的存在”或“可能的存在”。文学作品中包含了许多“未定点”和“空白”，有待于读者在阅读过程中予以填充和具体化，因此，文学作品只有通过阅读才能转化为现实的存在。在英伽登看来，“具体化”是“作品被理解的具体形式”，具体化是阅读中构成的直接关联物，构成作品的显现形式。^①

英伽登在详细论述了文学作品在四层次上与具体化活动的细微区别后，认为具体化有两种不同形式：第一种是忠于原作者意向的“恰当的具体化”方式；具体化的第二种形式是“虚假的具体化”。

英伽登进一步指出，艺术作品与审美对象之间是存在着差别的。他从现象学角度出发，认为作品主要靠意义层次才成为一种主体间性客体，但文学艺术作品本身还不是审美对象，要使作品这个包含许多潜在因素和不定点的客体成为审美对象，必须加有读者的具体化。可以认为，英伽登的文学认识论对当代艺术解释学和接受美学具有不可忽视的影响。

英伽登晚年研究的目标是建立一般艺术价值论，他认为审美价值已经在美学研究中成为不可忽略的重要课题。英伽登明确指出，他的艺术价值论的基础是奠定在发现和确定艺术品的价值与其结构形式的对应关系上，他以这种客观的、科学的价值论体系去反对那种从人的主观方面去考察艺术的价值体系。因此，英伽登将“审美意味属性”和“艺术意味属性”作为价值论的中心范畴。为了说明这两个概念，英伽登先对几个与此关系紧密的概念加以严格区别。首先，英伽登将艺术作品本身与它在阅读过程中

^① 英伽登《文学艺术作品的认识》，西北大学出版社，英译本，1973年版，第11—12节。

作为读者的审美对象性质相区别。英伽登认为，艺术作品是一种客观存在，而审美对象则在欣赏者的具体化中才能转化和形成，因而就不全是客观的。审美对象是由主体的审美态度所“构建”的，由于其具体化方式不同，同一文学作品可以演化为许多不同的审美对象。审美对象既与作品具有同一性，同时二者之间又有差异性，审美对象比不以主体为转移客观存在着的作品更为丰富。

艺术价值存在于作者所创造的本文中并自身呈现出来，而审美价值则存在于读者的审美具体化中。审美价值只能在忠实地“构建”作品特性时才可能同作品价值具有同一性，而现实中大多数审美接受、审美欣赏只能体现作品的部分艺术价值。正是基于上述的区别，英伽登提出他的艺术价值结构系统理论。而这一理论关注的焦点在于：作品本体结构与作品价值结构之间的关系。这样，审美价值问题就被归结为审美意味和审美价值如何建立在作品本身属性上的问题。

英伽登晚年孜孜不倦地研究艺术价值和审美价值问题，其目的在于建立一般艺术价值论，为此他花了相当多的心血。但由于他企图在价值与作品形式结构之间建立一一对应关系的机械立场，以及他强调价值脱离主体的“纯客观”态度，使得他无视审美主体的能动性，在主体客体两个极点上走向了“客体”一极，使其艺术价值论带有浓厚的新实证论色彩。可以说，在英伽登的现象学美学中，他为艺术价值论费尽心力，却收效甚微，其影响远比他的艺术作品本体论和艺术作品认识论要小得多。

四 审美经验现象学

法国美学家杜夫海纳的美学观，是伴随着现象学的法国三个阶段而不断发展形成的。