

A STUDY OF ROMAN INGARDEN'S ON LITERARY WORKS
FROM THE PERSPECTIVE OF LITERATURE PHENOMENOLOGY

文学现象学

英加登《论文学作品》研究

郭勇健 著

学林出版社

A

STUDY OF ROMAN INGARDEN'S ON LITERARY WORKS
FROM THE PERSPECTIVE OF LITERATURE PHENOMENOLOGY

文学现象学

英加登《论文学作品》研究

郭勇健 著

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学现象学:英加登《论文学作品》研究/郭勇健著
—上海:学林出版社,2011.4
ISBN 978-7-5486-0155-5

I. ①文... II. ①郭... III. ①文艺美学—研究
IV. ①I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 047477 号

文学现象学

——英加登《论文学作品》研究

作 者—— 郭勇健
责任编辑—— 李晓梅
封面设计—— 鲁继德

出 版—— 上海世纪出版股份有限公司
学林出版社(上海钦州南路81号3楼)
电话:64515005 传真:64515005
发 行—— 上海世纪出版股份有限公司发行中心
(上海福建中路193号 www.ewen.cc)

印 刷—— 上海展强印刷有限公司
开 本—— 640×978 1/16
印 张—— 23
字 数—— 30 万
版 次—— 2011 年 4 月第 1 版
2011 年 4 月第 1 次印刷

书 号—— ISBN 978-7-5486-0155-5/B·56
定 价—— 35.00 元

(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换)

目 录

导论 英加登与现象学美学	1
一、英加登在中国	1
二、英加登的方法与体系	6
三、英加登与海德格尔	12
四、研究目的与研究方法	18
第一章 文学作品的存在方式	25
一、提问方式	25
二、本体论美学	31
(一) 现象学本体论	32
(二) 人类学本体论	36
(三) 境界本体论	42
(四) 形式主义	52
(五) 新批评	57
三、价值问题	62
第二章 纯意向性客体	71
一、既非观念客体,亦非实在客体	71
二、反对心理主义,从现象学出发	78
(一) 文学作品与心理体验	78
(二) 意向性·意向性客体·纯意向性客体	84
三、文学作品的层次性结构	90
第三章 语音造体层次	98
一、文字与语言	98

二、语词:声音材料与典型形象	105
三、更高级的语音造体	111
(一) 活的语言	111
(二) 节奏与乐调	115
第四章 意义单元层次	126
一、现代哲学与意义问题	126
(一) 语言的转向	126
(二) 意义的发现	132
二、英加登的意义理论	140
(一) 总论	141
(二) 语词	146
(三) 语句	159
1. 语词与语句	159
2. 部分与整体	163
3. 意义与对象	170
三、拟判断	175
(一) 艺术与科学	176
(二) 真判断·纯陈述·拟判断	184
第五章 再现客体层次	195
一、再现客体的空间	195
(一) 观念空间·现实空间·想象空间	197
(二) 认识中心	204
二、再现客体的时间	209
(一) 各种时间的区分	210
(二) 时间透视	219
三、未定域	223
四、形而上学质	231
(一) 文学与思想	232
(二) 形而上学质	240
第六章 图式观相层次	251

一、观相与图式观相	251
二、文学作品与图式观相	261
(一) “诗中有画”与观相	261
(二) “不隔”与图式观相	266
三、潜在与现实	274
第七章 具体化与复调和谐	279
一、具体化	279
(一) 文学作品及其具体化	281
(二) 具体化与作品的“生命”	287
二、复调和谐	295
结论 英加登文学现象学的启示	308
一、积极的启示	308
(一) 总体的启示	308
(二) 方法的启示	314
二、消极的启示	319
(一) 英加登与海德格尔	321
(二) 作品与文本	328
附录 从实践论到现象学——论当代中国美学的发展趋势	335
一、“当代中国美学”释义	335
二、20 世纪中国美学	341
三、走向现象学美学	345
主要参考书目	354
后记	358

导 论

英加登与现象学美学

一、英加登在中国

波兰哲学家、美学家、文学理论家罗曼·英加登^①，曾被韦勒克视为与克罗齐、瓦莱里、卢卡奇并肩的“西方四大批评家”之一^②。玛格欧纳在《文艺现象学》中评价道，“英加登是一位深得胡塞尔壶奥的伟大的现象学美学家”^③。据施皮格伯格《7 现象学运动》一书介绍，胡塞尔把英加登视为“最亲近和最忠实的老学生”，并且“当他接到《文学艺术作品》一书全文时就表现出他的满意和骄傲，因为他至少有一个学生能够创造性地先于他表达了他（胡塞尔）正在思考的思想”。而在奎多·孔恩眼里，“英加登成了现象学中最有

① 英加登，又译“英伽登”、“茵加登”、“茵伽尔登”等，在张振辉译《论文学艺术》和陈燕谷、晓未译《对文学的艺术作品的认识》中，均译为“英加登”，本文根据他们的译名，统一使用“英加登”。

② 韦勒克：《西方四大批评家》，复旦大学出版社1983年版。

③ 玛格欧纳：《文艺现象学》，王岳川、兰菲译，文化艺术出版社1992年版，第33页。这句译文用了一个颇为生僻的词：“壶奥”，“壶”指古代宫中之巷，壶奥，比喻事理的深奥精微。班固《汉书·叙传上》云：“皆及时君之门闾，究先圣之壶奥。”白居易《礼部试策》（之三）云：“古先哲王之立彝训也，虽言微旨远，而学者苟能研精钩深，优柔而求之，则壶奥指趣，将焉廋哉！”脂砚斋在《石头记》第十三回评曹雪芹“写个个皆到，全无安逸之笔，深得《金瓶》壶奥”，与玛格欧纳评英加登“深得胡塞尔壶奥”相同。

求实精神和最坚持不懈的巧匠,如果不是其中最光辉的人物的话”。“他在现象学美学中的真正成就仍无人可比”。^①遗憾的是,英加登,这位大师级的人物,这位“成就无人可比”的“伟大的现象学美学家”,竟遭到中国学术界的长期忽视。

当然,对“英加登”这个名字,我们并不陌生。迄今为止,中国学者试图引进英加登已有二三十年的历史。先看翻译的情况。检阅现有资料,英加登的作品最早与中国学者见面的时间,大约在1985年,那一年朱立元翻译了英加登《艺术的和审美的价值》一文,刊于《文艺理论研究》第三期。1986年,光明日报出版社出版了M·李普曼主编的《当代美学》,内有英加登的论文《审美经验与审美对象》。这两篇译文仿佛英加登在登门拜访之前送达的一张名片,又似一个通告到达日期的电话。我们似乎可以把英加登真正进入中国学界的时间定在1988年。1988年,陈燕谷和晓未从英译本转译出英加登的代表作之一《对文学的艺术作品的认识》,这是英加登“西学东渐”历程的第一块醒目的路标。那篇《审美经验与审美对象》,正是此书的一章。过了整整二十年,即2008年,张振辉从波兰文译出英加登的《论文学作品》,竖起了第二块更显著的路标。再看介绍和研究的情况。介绍要早于翻译。1980年是起点,这一年《美学》第2期发表了李幼蒸的《罗曼·茵格尔顿的现象学美学》,“这是国内最早介绍现象学美学的文章,是现象学美学在我国传播的开始,也是新时期介绍、研究罗曼·茵伽登美学校为权威的评介文章。”^②在此后的二三十年里,中国学者确实常常提及英加登之名,引用或介绍他的个别观点,甚至也有研究英加登的论文和著作面世,只是比较贫乏,例如,1987年,赵宪章主编的《20世纪外国美学文艺学名著精义》,对英加登《论文学作品》中的基本观点做了简单的介绍;1993年,章国锋出版了《批评的魅力——20世纪

① 施皮格伯格:《现象学运动》,王炳文、张金言译,商务印书馆1995年版,第322、332页。

② 陈厚诚、王宁主编:《西方当代文学批评在中国》,百花文艺出版社2000年版,第117~118页。

西方文论》，1999年，王岳川出版了《现象学与解释学文论》，都有一章专门介绍英加登；2004年，张旭曙出版了《英伽登现象学美学初论》，这是我国第一部也是目前唯一的一部英加登美学的研究专著。

从以上简介中不难发现，总的来说，中国学界对英加登的学说，还相当陌生。我们提起英加登的名字，往往是在涉及现象学美学和接受美学的论域时附带一提的。例如，由于研究接受美学，便要介绍英加登美学的“具体化”概念是接受美学的思想源头，就好比 we 研究胡塞尔的“意向性”理论时附带提到布伦塔诺的“意向性”概念一样。然而究竟何谓“具体化”？也许我们并不是特别清楚。我们似乎已熟知英加登的文学作品本体论、层次结构说，我们觉得这种理论已是陈年旧货，已属老生常谈了，可是老黑格尔早有格言：“熟知非真知。”很少有人愿意去厘清，英加登的“本体论”与近来中国学界流行的“文学本体论”、“艺术本体论”、“人类学本体论”、“实践本体论”等“本体论”概念究竟有何差异。英加登所说的“图式观相”到底是什么，恐怕也很少有人真正想去一探究竟。事实上，由于英加登最重要的美学著作《论文学作品》（又名《文学的艺术作品》）中译本于2008年底方才面世，因此可以说，中国美学界对英加登的了解，总体上还限于从第二手资料得来的“道听途说”。我们对英加登美学的“研究”，除了极个别的特例，基本上是两种情况，要么止于“翻译介绍”，要么属于“部分转述”，还谈不上深层次的解读，更谈不上创造性的对话。迄今为止，英加登的理论尚未真正进入中国美学和文学理论的话语之中。

纵观20世纪中国美学，与克罗齐曾有的煊赫声势相比，英加登可谓默默无闻。我们知道，克罗齐于1902年以意大利文发表《美学》，在西方美学界崭露头角，及至二十余年后中国学者朱光潜赴欧洲留学之际，克罗齐已然跃升为西方美学界的泰山北斗，因而自然而然地成了朱光潜选择和接受的对象。克罗齐在中国声誉鹊起，朱光潜的大力引进实属关键，这正如英加登在英语世界得以扬名，韦勒克的推广功不可没。尽管代表作《文学的艺术作品》在

1931年便已面世,但英加登开始发生影响的时间,比克罗齐迟了整整半个世纪。“英加登的国际声誉主要是从1956年后开始增长的。”^①此后又过了三十年,英加登才为中国学界所知晓。此外,在中国当代美学界,英加登也不如克罗齐幸运,尚未遇到朱光潜那般杰出的国际传人。这并不是由于英加登的美学比克罗齐有所逊色。事实上,这两人都是开宗立派引领时代思潮的巨擘,而且较之克罗齐,英加登的美学成就与潜在影响甚至有过之而无不及。

美学是一门哲学学科,原先作为哲学的一个部门而存在,后来试图与哲学合而为一,因此美学的发展基本上与哲学保持同步。只要一种原创性的哲学体系出现,美学的面目也将如影随形,发生改变。然而世上真正“原创性”的伟大哲学寥寥无几。譬如在桑塔耶纳看来,西方最重要的哲学系统仅有三个,卢克莱修《物性论》、但丁《神曲》、歌德《浮士德》分别以诗歌的形式对应了这三种哲学系统。在法国哲学家吕克·费雷看来,西方历史上共有五种代表性的哲学:古代哲学(以斯多葛派为代表)、基督教哲学(以奥古斯丁为代表)、人文主义或现代哲学(以卢梭与康德为代表)、后现代主义(以尼采为代表)、当代哲学(以海德格尔等人为代表)^②。依我浅见,美学作为一门学科独立之后,共产生了四个最为重要的哲学美学系统,不妨称为“美学的四大范式”,即德国古典美学、马克思主义美学、现象学美学、分析美学。卢卡奇之所以能被韦勒克视为“西方四大批评家”之一,大概正是由于他在欧洲率先创立并代表了一种马克思主义美学——这未必便是韦勒克的想法,因为韦勒克并无“四大美学范式”的观念。不仅如此,作为文学批评家,韦勒克还对哲学美学颇有微词,他对英加登文学理论的主要不满就在于,这是一种纯粹的哲学家或美学家的观点。“英加登始终是一位哲学家和美学家,这无可厚非,但是对于一位研究具体文学的学

① 施皮格伯格:《现象学运动》,第325页。

② 吕克·费雷:《期望少一点,爱多一点》,李月敏、欧瑜译,复旦大学出版社2009年版。

者来说,他的学说的实用性和吸引力却有所降低。”^①不过在韦勒克看来,英加登无疑是现象学美学的最杰出的代表。

克罗齐并没有能够开创一种新的美学范式,与这四大系统的哲学美学并肩而立。这句话需要解释。不错,克罗齐是20世纪初顶尖的哲学家和杰出的美学家,《美学纲要》英译者序高度赞扬道:“克罗齐是哲学界的亚当斯和勒维里耶,而他的美学理论则好比对海王星的发现。那两位天文数学家通过观察海王星给整个行星体系造成的摄动,证明了当时尚未被人知道的海王星的独立存在,克罗齐和他们一样,也证明了美学的独立存在。”^②我们不难看出,这是一种拔高的评价。与其说是克罗齐“证明了美学的独立存在”,不如说康德就已经完成了这项赫拉克勒斯式的伟大功绩。克罗齐的美学并非前无古人,空诸依傍。尽管把美学的源头追溯到意大利的维科,但是在自己的美学理论上,克罗齐大致是顺着德国古典美学“接着说”,是康德美学与黑格尔美学的顺理成章的继续。克罗齐是“新黑格尔派”的一员。与黑格尔一样,克罗齐的美学也是艺术哲学。克罗齐的著名定义“艺术即直觉”,无非黑格尔“理念的感性显现”的改头换面,只是由于踢掉了黑格尔艺术理论背后的形而上学,使克罗齐的艺术理论显得更为简洁明快、更富几分心理学色彩、更易为大众所接受;克罗齐对艺术的进一步界定“艺术是抒情的直觉”,则是康德的情感论或表现论美学在新时代的转世投胎,并为浪漫主义以来的重情感重表现的思潮赋予了一种理论形态。严格说来,克罗齐只是接续了一种哲学传统、完成了一种艺术思潮、创立了一种艺术理论,英加登则不限于此。英加登是一种新的哲学美学范式——现象学美学的开拓者与代表人物。

英加登对现象学美学的开拓,表现为界定了现象学美学的性

① 韦勒克:《近代文学批评史》,第七卷,杨自伍译,上海译文出版社2009年版,第686页。

② 克罗齐:《美学原理 美学纲要》,朱光潜等译,人民文学出版社2008年版,第165页。

质,确立了现象学美学的方法,并在此基础上建立了一个前所未有的完整且庞大的美学体系。

二、英加登的方法与体系

在英加登之前,并非没有现象学美学的萌芽。按照英加登的说法,第一部现象学美学的著作是瓦德玛·康拉德的《美学对象》,但是英加登同时指出,“康拉德的著作并没有表明是有影响的”。没有影响,是遭到遗忘的另一种说法。莫里茨·盖格尔的美学论著虽然比康拉德晚出几年,却被英加登誉为“美学王国中最杰出的现象学的研究者”^①,因此,我们有理由把盖格尔视为现象学美学的开路先锋。1913年,盖格尔在胡塞尔主编的《哲学和现象学研究年鉴》第一卷上发表了《审美愉悦的现象学论稿》,奠定了他作为第一位现象学美学家的地位。在李斯托威尔于1933年出版的《近代美学史评述》中,现象学美学已经作为一个新的美学流派进入他的视野,尽管此时英加登《文学的艺术作品》的德文版已经面世了,可是李斯托威尔似乎对此一无所知,而只把盖格尔当作现象学美学的唯一代表人物。

盖格尔也曾试图明确现象学美学的定位,但其概念未能前后一致,其论述有些模棱两可。在《艺术的意味》中盖格尔认为,以往以及当时的美学主要有哲学美学、心理学美学和艺术学三种,在这三种形态中,只有“作为一门特殊科学的美学”即艺术学,才“构成了运用现象学方法的主要领域”^②。李斯托威尔由此断定:“现象学的美学是德苏瓦尔和乌提兹所倡导的客观美学的一种。因为它很清楚地是指向对于外界对象的分析,对于艺术作品的分析。”^③但

① 英加登:《现象学美学:界定美学范围的一种尝试》,引自《西方学者眼中的西方现代美学》,王鲁湘等编译,北京大学出版社1987年版,第74页。

② 莫里茨·盖格尔:《艺术的意味》,艾彦译,华夏出版社1999年版,第5页。

③ 李斯托威尔:《近代美学史评述》,蒋孔阳译,上海译文出版社1980年版,第69页。

是,尽管盖格尔一再强调现象学美学应当“把审美对象当作出发点”,指向“对于艺术作品的分析”,可在他的《美学入门》的导言中却又白纸黑字写着:“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”。^①因此,英加登指出,盖格尔在主观的和客观的“两条美学研究路线之间摇摆”,“这些著作仍然论述主观方面,论述有意识的经验,甚至在出现涉及艺术本质的难题时也是如此”。^②李斯托威尔则批评盖格尔这种现象学美学家:“尽管他们强烈地辩解说,他们对美学的贡献是客观的,而不是心理学的,但事实仍然是,他们最有意义、最有创造性的东西是对观照的欣赏中的审美态度的细致的心理学上的分析。”^③可见,现象学方法处理美学问题的特殊优势,现象学美学的潜在可能性,尚未被盖格尔充分地挖掘出来。

英加登作为现象学美学的主帅,第一个真正阐述了现象学美学的性质和基本课题,并因此确立了一种不同于以往的美学指向。在这个意义上,应当说英加登才是“美学王国中最杰出的现象学的研究者”,是现象学美学的开宗立派的大师。那么,何谓现象学美学?在《现象学美学:界定美学范围的一种尝试》中英加登指出,自从美学研究在古希腊发端,就形成了一个错误的倾向,即把对艺术作品的研究和对审美经验的研究对立起来,两千年来的美学一直摇摆于主观和客观的两个极端之间,至今依然如故,甚至现象学美学的先驱盖格尔也未能幸免。现在已经到了重新定义美学的时候了。英加登对美学的界定有两个要点:

1. “美学的主题在指向某个意识主体与某一对象(尤其是艺术作品)的交遇时就得到最佳的描述,这种交遇就是展开的审美经验和与之相关的审美对象构成之源泉。从而对这种交遇的分析就敞露出所有对美学研究至关重要的现象和基本存在,并允许我们

① 转引自玛格欧纳:《文艺现象学》,译者前言,第4页。

② 英加登:《现象学美学:界定美学范围的一种尝试》,引自《西方学者眼中的西方现代美学》,第73、74页。

③ 李斯托威尔:《近代美学史评述》,第165页。

界定有关的基本概念。它也赋予了美学领域一种内在的统一性,并使之避免所谓的‘主观的’和‘客观的’美学之片面研究方法。”^①——这恐怕是关于“现象学美学”的最切中要害、最清晰明确、最简洁扼要的界定了。

2. 现象学美学是哲学美学。英加登强调美学的哲学品格,认为现象学美学的研究方法已经取得了富有价值的成果,并展现了令人鼓舞的前景。尽管他并不排斥其他研究方法,例如一般艺术学、心理学美学和社会学美学的经验的方法,而且他承认现象学美学要运用经验美学所提供的各种审美现象材料,但是英加登坚持,哲学美学独立于那些经验美学,并且为经验美学提供必不可少的基本概念和法则以及“必要的理论证明”。哲学从来都是系统性的哲学,只是这种系统性有显有隐罢了。作为一种哲学美学,现象学美学具有内在的统一性,其全部范围的各个子课题“相互之间存在着各种各样的关系,谁也不能完全抛开其他课题及其成就而得到研究。这种内在依存性是哲学美学整体的系统一致性的根基”。^②

按照英加登的界定,所谓“现象学美学”,简言之,也就是把胡塞尔的意向性理论运用于研究领域的美学。因此,现象学美学研究的起点应当是审美主客体的交遇。强调“主客体交遇”是现象学美学区别于其他美学的独特标志。只有当一种美学研究始终切中审美现象中的主客体交遇这个“基本事实”,这种美学才能赢得现象学美学的称号。现象学美学所具有的内部统一性或内在依存性,正是由于它把意向性或主客体交遇的观念贯彻始终。英加登翻来覆去地强调:“这是这样一种美学的先决条件,这种美学已经认识到以下的最基本的事实并把对此事实的分析作其研究的开端,这就是:人与一个不同于他且暂时独立于他的外在客体间的接

① 英加登:《论现象学美学》,引自张旭曙《英伽登现象学美学初论》,黄山书社2004年版,第144页。

② 英加登:《论现象学美学》,引自张旭曙《英伽登现象学美学初论》,第147页。

触。”^①“应将下列事实作为我们研究美学定义的出发点：即艺术家或观察者与某种客体尤其是艺术作品的接触和交流。这是一种十分特别的接触，在某种情形下，它一方面导致作为审美客体的艺术作品的出现；另一方面，导致创造的艺术家或审美地经验着的观察者或批评家的诞生。”^②也就是说，正是这种原初的接触和交流造就了艺术家、鉴赏者和批评家。因为这种遭遇既发生在艺术作品诞生之前，也发生在艺术作品诞生之后，包括艺术家的创造和欣赏者的接受两方面的经验。

“主客体的遭遇”犹如一道红线，把英加登的所有重大美学课题都串连了起来，从主客体遭遇这个起点出发，英加登美学形成一道循序渐进的路线：(1) 艺术创造行为的现象学→(2) 艺术作品的存在方式→(3) 艺术作品的具体化→(4) 审美经验→(5) 审美对象→(6) 审美价值。其中，(1) 对“艺术创造行为”的研究，从现有的译文看，成果仅有一篇论文，以一种极为简略的方式实现了英加登的主张——美学研究的子课题应当包括“审美创造行为(创造过程)的现象学”^③。英加登在许多场合不厌其烦地强调，对艺术创作行为(过程)的研究有可能陷入现象学所忌讳的心理主义，可能通向“艺术家的个性心理学”；“现象学”并非“心理学”。关于艺术创造行为的现象学之所以成果不多，与英加登对心理主义的刻意回避是有明确因果关系的。不过，(2) “艺术作品的存在方式”则是英加登现象学美学的重头戏，是《文学的艺术作品》整部著作的工作。而且他的美学研究不断地回到这个问题，后来“还发表了作为《文学的艺术作品》的延伸的《艺术作品的本体论》”。^④至于(3) 认识

① 英加登：《现象学美学：界定美学范围的一种尝试》，引自《西方学者眼中的西方现代美学》，第82页。

② 英加登：《现象学美学：界定美学范围的一种尝试》，引自《西方学者眼中的西方现代美学》，第78页。

③ 英加登：《论现象学美学》，引自张旭曙《英加登现象学美学初论》，第146页。

④ 英加登：《对文学的艺术作品的认识》，英译者序，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司1988年版，第2页。

艺术作品、(4)形成审美经验、(5)构成审美对象、(6)体验审美价值等等方面,则是《对文学的艺术作品的认识》及英加登后期美学著作(如《经验、艺术作品与价值》)的研究课题。总之,在艺术创造行为之中有着最原始的主客体遭遇,而审美价值则是主客体碰撞、交流和契合的顶点。在这道步步为营、层层递进、环环相扣的美学阶梯之上,每一段都贯彻了主客体遭遇的思想,每一层都必须以主客体的遭遇为起点。不仅如此。正如老子所言,“反者道之动”、“周行而不殆”,英加登开拓的这条道路几乎通往美学研究的全部领域,所以它并非单纯的直线延伸,往而不反。由于审美价值既是艺术创造的终点,又是审美接受经验的终点,因此,这个研究流程的开端和结尾在某个层面上也“遭遇”在一起,形成一条首尾相接的环形蛇。总之,拈出“主客体遭遇”这一关键,英加登便采取了猎鹰的姿势,腾空而起,环绕一圈,折回自身。

美国批评家艾布拉姆斯在《镜与灯》中提出一个著名的观点:一种理想的艺术理论总是涉及四个要素:(1)艺术作品;(2)艺术家;(3)作品所直接或间接地缘起的客体或主题,即以往所说的“自然”,艾布拉姆斯称为“世界”;(4)欣赏者。这四要素以艺术作品为中心,对其他三要素呈放射状关系。按照艾布拉姆斯建立的这一模型,可以推论出,一件艺术作品必定包含三种关系:艺术作品与现实的关系;艺术作品与艺术家的关系;艺术作品与欣赏者的关系。在以往的代表性艺术理论中,模仿论处理的主要是艺术品与自然的关系,表现论处理的主要是艺术品与艺术家的关系;形式论处理的主要是艺术品与欣赏者的关系^①。总之,这四个要素,随艺术理论之不同而各有侧重。艾布拉姆斯认为:“尽管任何像样的理论多少都考虑到了所有这四个要素,然而我们将看到,几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素。”^②但是,现在有了英加登这位令

① 当然,表现论也涉及艺术作品与观众的关系问题,如托尔斯泰的“感染”说。形式论也涉及艺术作品自身存在问题,因此许多学者认为,形式论是一种“自治性”的艺术理论,形式论是以否定的方式处理作品与受众的关系的。

② 艾布拉姆斯:《镜与灯》,郇稚牛等译,北京大学出版社2004年版,第4~5页。

人惊叹的美学家,居然同时兼顾了这四个要素,“把所有这些因素组成了一个更高层次的单一的、真实的整体”。^①

不过,由于英加登的第一部美学著作是《文学的艺术作品》,尾随其后的另一重要著作是《对文学的艺术作品的认识》,因此,人们普遍地“顾名思义”,认为英加登只注意到“四要素”中的艺术作品和欣赏者,甚至断定现象学美学的视野局限于艺术品,以艺术品为绝对中心。其实,既然英加登关注艺术作品产生之前的主客体遭遇,即艺术创造行为,则“艺术家”这一要素自在其中了;而创造行为中的主客体遭遇也包括两个方面:一是艺术家同作品的遭遇,一是艺术家同自然或世界的遭遇。在英加登艺术作品的多层次结构说中,“再现客体层次”着重处理的也是艺术作品与现实世界的关系问题。由于牢牢抓住“主客体遭遇”这一关键,英加登美学或现象学美学可以处理“四要素”的全部,因而开启了美学新视界。然而,很少有人完整地、宏观地把握住英加登美学系统的整体,人们所能看到的往往是英加登体系的只砖片瓦,一鳞半爪,见树不见林。这与英加登的美学著作颇丰有关,也与我们的翻译速度蜗牛般迟缓有关。如此一来,我们对英加登美学的认识总是不到位,对现象学美学的价值往往估不准。在中国如此,在西方亦然。

1956年在威尼斯召开的第三届国际美学大会上,英加登向会议主席托马斯·门罗和国际美学学会主席苏里奥提出了他经过深思熟虑之后的发现,即应当把主客体的接触和交流作为美学研究的关键点,从这里出发,可以彻底扭转美学研究的方向。结果这个伟大的计划不幸地流产了。英加登说,“不出所料”,门罗和苏里奥“真的带着某种程度的鄙视忽略了这种建议”^②。这个结果确实并不奇怪。托马斯·门罗是心理学美学家、经验主义者,主张用心理学的经验主义方法研究美学问题,甚至呼吁一种“走向科学的美

① 英加登:《现象学美学:界定美学范围的一种尝试》,引自《西方学者眼中的西方现代美学》,第77页。

② 英加登:《现象学美学:界定美学范围的一种尝试》,引自《西方学者眼中的西方现代美学》,第78页。