



# From “Aesthetics of Phenomenology” to “Phenomenology of Aesthetics”

Yang Chunshi

**Abstract:** Aesthetics of phenomenology is the application of phenomenology for the acquisition of essence of beauty followed by the establishment of an aesthetic system. Aesthetics of phenomenology can demonstrate the essence of beauty only with the premise of a proof in self-being, meaning that there is phenomenality in aesthetics. To achieve this it requires the remaking of phenomenology. Moreover, aesthetics of phenomenology discovers that the essence of beauty is metaphysical; in other words, the essence of beauty is connected with the essence of being. Based on the above two points, aesthetics of phenomenology is gradually transforming into phenomenology of aesthetics.

The so-called phenomenology of aesthetics is to acquire the meaning of being by taking the experience of aesthetics as one of the phenomenological approach. Phenomenology of aesthetics has remodeled Husserl’s transcendental phenomenology. Phenomenology of aesthetics is not what we called a “strict science”, but rather a philosophical methodology with being as its core, focusing on the significance of being. It takes aesthetic consciousness as the restored “residue of phenomenology”, directly perceiving the essence of the object through aesthetic experience and making the being reveal itself.

Different from the phenomenology of absence established by Heidegger and philosophy of otherness, the phenomenology of aesthetics solves the problem of being from absence to presence so as to grasp it directly. As a “substantial phenomenology”, phenomenology of aesthetics compensates the inadequacy of phenomenology of absence and straightly gets the meaning of being, i.e. freedom. In beauty appreciation, both the aesthetic subject and object separate themselves from the existence in reality and enter into the free mode of existence in which the aesthetic subject, no longer the self in reality, turns into aesthetic consciousness and aesthetic personality; the aesthetic object, no longer a dead and passive realistic world, turns into a live and spiritual aesthetic world.

The aesthetic subject and object gets out of the subject-object opposition. The aesthetic subject transcends the realistic self and abandons the desire of possessing the world; it will no longer add superficial value and knowledge into the world. In addition, the world will not boycott the subject with its unilateral independence any more, but to associate with each other for achieving understanding and sympathy for the goal of integrating into one eventually. Phenomenology of aesthetics conquers the deficiency of ontology of presumption established by phenomenology of absence; it has established an ontology of certainty which helps to lay a solid foundation for the ontology in philosophy.

**Keywords:** phenomenology of absence; aesthetics of phenomenology; phenomenology of aesthetics; ontology of presumption; ontology of certainty

**Author:** Yang Chunshi earned his master’s degree in art from the Department of Chinese at Jilin University in 1982, majored in art and literary theory. He was a researcher of the Institute of Philosophy at Heilongjiang Provincial Academy of Social Sciences and professor at Hainan Normal University. Currently Yang is professor and doctoral supervisor of the College of Humanities at Xiamen University and a distinguished professor at Huaqiao University. His major research interests include aesthetics, literary theory, Chinese modern literary trend and intellectual history of Chinese culture. His representative works are *System of Aesthetic Consciousness*; *Systematic Aesthetics*; *Theory of Artistic Culture*; *Literature in a Century: Intellectual History of Chinese Literature in the 20th Century*; *Modernity and Chinese Culture*; *Literature and Aesthetics from the Modern Perspective*; *Modernity and Chinese Literary Thoughts*.

## 從“現象學美學”到“審美現象學”

楊春時



**[摘要]**現象學在胡塞爾之後，從海德格爾的實存現象學開始，轉向了對存在意義的領會，最後確立了“缺席現象學”和“審美現象學”兩種形態；前者建立了推定存在論，後者作為充實的現象學建立了確定的存在論。審美現象學最初的形態是現象學美學，最後發展為審美現象學。運用現象學方法來獲取美的本質，進而建立起美學體系，是謂現象學美學。現象學美學必須證明一個自身存在的前提，那就是審美具有現象性，在審美體驗中纔能使美的本質呈現。這就要求對現象學進行改造。此外，現象學美學發現，美的本質具有形而上的性質，也就是美的本質與存在的本質相通。基於以上兩點，現象學美學逐漸向審美現象學轉化。

所謂審美現象學，是把審美體驗作為一種現象學方法，來獲取存在的意義。審美現象學改造了胡塞爾的先驗現象學。它不是所謂的“嚴格的科學”，而是以存在為對象，旨在領會存在的意義，從而成為哲學方法論；它以審美意識作為還原後的“現象學剩餘”，以審美體驗來直觀對象的本質，使存在現身。審美現象學也不同于海德格爾以及他者哲學建立的缺席現象學。它解決了如何使存在由不在場變為在場的問題，從而直接把握了存在。作為一個“充實的現象學”，審美現象學彌補了缺席現象學的不足，直接領會了存在的意義——自由。在審美中，審美主體和審美對象都脫離了現實生存領域，進入了自由的生存方式——審美主體不再是現實自我，而成為審美意識、審美個性；審美對象不再是死寂被動的現實世界，而是有生命、有靈性的審美世界。審美主體與審美對象之間失去了主客對立，審美主體超越了現實自我，不再對世界抱有佔有的欲望，不再把片面的價值觀和知識加之於世界；世界也不再以片面的獨立性抵制主體，而是互相交往，達到理解和同情，最後融為一體。審美現象學克服了缺席現象學建立的推定存在論的不足，建立了確定的存在論，進而為哲學本體論提供了一個堅實的基礎。

**[關鍵詞]**缺席現象學 現象學美學 審美現象學 推定存在論 確定的存在論

**[作者簡介]**楊春時，1982年畢業於吉林大學中文系文藝學專業，獲文學碩士學位；曾任黑龍江省社會科學院哲學研究所研究員，海南師範學院教授，第九、十、十一屆全國政協委員；現為廈門大學人文學院教授、博士生導師，華僑大學特聘教授；兼任中華美學學會副會長，福建省美學學會會長；享受國務院頒發的政府特殊津貼，獲“國家有突出貢獻的中青年專家”稱號；主要從事美學、文藝學、中國現代文學思潮以及中國文化思想史研究，代表性著作有《審美意識系統》、《系統美學》、《藝術文化學》、《百年文心——20世紀中國文學思想史》、《現代性與中國文化》、《現代性視野中的文學與美學》、《現代性與中國文學思潮》等。



“現象學美學”與“審美現象學”屬於不同的學科類型，前者是把現象學方法應用於美學，後者是以審美作為現象學還原的典範形式。不僅如此，從“現象學美學”到“審美現象學”的歷史的、邏輯的進程，還深化了現代現象學和美學，使美學成為充實的現象學，進而奠定了哲學的本體論的基礎。

### 一、“現象學”與“現象學美學”

傳統哲學方法論建立在實體本體論的基礎上，是基於主客對立的認識論的方法論。具體說來，認識論的方法論包括理性主義的演繹方法和經驗主義的歸納方法，前者從更抽象的範疇存在推演出事物的本質；後者通過日常經驗的概括得出事物的本質。但實體觀念是一個假概念，本真的存在也不是主客對立，而是主客同一，因此，傳統認識論及其方法論就失去了合法性。現象學是現代哲學方法論，它摒棄了實體論，也摒棄了傳統的認識論的方法論。現象學認為，經驗對象（表象）祇是“自然態度”的產物，不是事物的本來面目（本質）；必須通過對“存在”的懸擱，進行現象學還原，回到“純粹意識”或“先驗意識”，從而使現象顯現，並通過本質直觀把握對象的本質，這就是所謂“朝向實事本身”。現象學作為現代哲學方法論，應用於許多人文科學領域，也包括審美領域，從而形成了“現象學美學”。傳統美學儘管觀點各異，但從研究方法的角度，都是把美作為實體或實體的屬性，運用認識論的方法來把握美的本質。但是，無論是演繹法還是歸納法，都不能把握美的本質。首先，美不是實體或者實體的屬性，不能成為認識論的對象，它祇存在於審美體驗之中，而不存在於經驗意識中。其次，演繹法的出發點存在是被獨斷地確定的，因此推演出來的美的本質也不具有可靠性；歸納法對審美經驗的考察，也必然是不完全的，是因人、因時、因地而生的，因此，對審美本質的概括也必然是不完全的，不能得出普遍的、絕對的本質。現代美學摒棄了認識論的研究方法，而運用現象學的方法，從而走向了現象學美學。

最初的現象學美學並沒有形成自己的特殊的方法論，而祇是把一般的現象學方法運用於美學研究，以把握美的本質。現象學之父胡塞爾（E. E. Husserl, 1859—1938）並沒有建立起現象學美學，但他提到過把現象學運用於美學的可能性，並且有所論述。胡塞爾一方面認為審美體驗是一種現象學的直觀，同時又沒有明確地把審美體驗歸入現象學還原。因為，他認為，現象學的還原是通過對經驗意識和經驗世界的“懸擱”回到“純粹意識”或“先驗意識”，而純粹意識不是具體性的意識，祇是抽象化的“一般意識”，而且也排除了情感因素，因此，現象學還原成為一種“科學的”活動，可以把握對象的絕對的、客觀的本質。這樣，他就認為審美意識並非純粹意識，還需要對它進行還原，從而沒有解決美學方法論的特殊性問題。胡塞爾曾經論及“審美直覺”，他說：“藝術作品將我們置身於一種純粹美學的、排除了任何表態的直觀之中。存在性的世界顯露得越多或被利用得越多，一部藝術作品從自身出發對存在性表態要求得越多，這部作品在美學上便越是不純。”<sup>①</sup>在這裏，他把審美直觀與經驗意識區別開來，似乎確認了審美體驗與現象學直觀的一致性，認為“現象學的直觀與‘純粹’藝術中的美學直觀是相近的”<sup>②</sup>。另一方面，胡塞爾又認為，審美體驗與現象學直觀有所區別，還要排除審美的情感性：“對一個純粹美學的藝術作品的直觀是在嚴格排除任何智慧的存在性表達和任何感情、意願的表態的情況下進行的，後一種表態是以前一種表態為前提的。”<sup>③</sup>在這裏，胡塞爾認為，要排除審美體驗的情感性，纔能進入一般性的本質直觀。這樣，胡塞爾就把審美體驗與本質直觀區別開來，認為還要對審美體驗進行還原，排除其情感性，纔能進入本質直觀。事實上，審美體驗本身帶有情感性，不可能排除審美情感進入本質直觀，甚至可以說審美情感就是審美直觀。因此，胡塞爾的這種觀點否定了審

①②③ [德]胡塞爾：《胡塞爾選集》（上海：上海三聯書店，1997），倪梁康選編，第1202、1203、1202頁



美體驗具有現象學還原的性質，把審美體驗與一般體驗等同起來，把現象學美學方法與一般現象學等同起來。現象學美學面臨着的問題是，審美體驗並不符合經典的現象學直觀，不能想當然地認為審美體驗屬於現象學還原，因為審美體驗既不屬於純粹意識，也不屬於先驗意識。這樣，就必須改造已經形成的現象學方法論，建立特殊的現象學美學方法論。於是，後來的現象學美學不再直接把現象學方法運用於審美，而是加以改造，使之適應審美體驗，也就是把審美體驗作為現象學直觀的形式，從而真正地建立了現象學美學。

英伽登（R. Ingarden, 1893—1970，一譯“英加登”）正式把現象學方法運用於美學，以獲取美的本質，從而建立了現象學美學。英伽登把“審美認識”分為兩種，一種是對具體文學作品的審美體驗（審美現象），另外一種是對文學作品的一般結構的認識（本質還原）。他認為，前者提供了具體的“現象”，為後者奠定了基礎，“通過這些被極其精確地理解的現象，我們可以在這些被感知的現象中建立起本質的聯繫並因此確定文學的藝術作品的本質的、必需的結構”<sup>①</sup>；並且認為，文學藝術作品是一種“純意向性對象”，可以通過審美體驗來把握。英伽登區別了文學藝術作品與審美對象，認為祇有在欣賞過程中通過想象力的構造，文學藝術作品纔成為審美對象；對審美對象的直觀和情感反應，是對審美價值的發現和肯定。可以說，這個過程就是一種現象學還原的過程。通過審美的現象學還原，英伽登揭示了文學作品的結構，包括語音層、意義單元層、圖式化觀相層、再現的客體層（充滿了未定點或“意義空白”），而在最後一個層次裏面，顯現了一種“形而上學質”，也就是作品體現的存在的意義。英伽登認為，這種“形而上學質”，顯現為“氣氛”和“光”，並指出美學研究應該包括“藝術的形而上學質”。可以看出，英伽登已經把審美體驗與現象學還原統一起來，通過審美體驗及其反思來把握文學藝術作品的審美價值，而這個審美價值又具有形而上的性質。

現象學美學認為，審美體驗本身就是一種現象學還原，可以把握美的本質，或者說美祇能通過審美體驗呈現，美的本質祇能通過審美直觀來把握。現象學美學的建立，對於美學研究具有重要意義，它顛覆了傳統的美學研究方法。傳統美學研究運用認識論的方法，把美作為一種實體性的對象，通過理性的認知來把握美的本質。而美並不是實體，也不是實體的屬性，而是審美體驗的對象，它作為現象直接呈現於審美體驗中。現象學美學把審美體驗而不是理性的認知作為發現美的本質的方法，建立了現代美學研究方法論，為把握審美意義開闢了合理的途徑。

現象學的發展表明，一方面，現象學美學把審美體驗作為一種本質直觀，從而改造了經典的現象學為審美現象學；另一方面，現象學美學的宗旨是發現審美意義，而審美意義就是存在的意義（英伽登發現了文學作品的結構，其最高端是形而上的意義層次），從而使審美現象學具有了一般現象學的性質，這就意味着現象學美學通向審美現象學，而審美現象學是現象學美學的必然歸宿。

## 二、審美現象學的必然性

哲學的根本問題一直是“存在的意義”問題，而傳統的邏輯推演的方法和經驗歸納的方法都不能完成這個任務：前者陷於獨斷論，後者缺乏普遍必然性。現象學作為現代哲學方法論，以現象學還原和本質直觀提供了解決這個問題的可能。

關鍵是確定現象學的性質問題，即現象學還原究竟是獲得具體事物的本質，還是獲得存在的意義？也就是說，現象學是一種元科學還是哲學方法論？現象學的創始人胡塞爾並沒有確定現象學的對象是存在，而是實際事物。他把現象學當作“嚴格的科學”，提供把握對象的本質的根本方法。同時，他也試圖擴展現象學的對象，不僅包括經驗對象，也包括所謂“觀念對象”，並試圖通過“先驗還原”進行“範疇直觀”來把握“觀念對象”，從而可能把握“實在”本身。這就

<sup>①</sup> [波]英伽登：《對文學的藝術作品的認識》（北京：中國文聯出版公司，1988），陳燕谷等譯，第9—10頁。



使他的現象學可能進入形而上的領域。而海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）依據這一思路來把握存在，把意識現象學變成了存在論現象學。但胡塞爾的現象學對象是在場者，而存在是不在場的，因此不能成為現象學的對象，這就是所謂“在場的形而上學”。胡塞爾現象學的缺陷是，事物的本質不能孤立地確定，它作為生存的客體，依存於存在，被存在所規定；因此，現象學的任務不是確定具體事物的本質（如胡塞爾所舉例的紅布之“紅”），而是領會存在的意義。海德格爾把現象學用於領會存在的意義，但這一努力並沒有獲得胡塞爾的首肯。胡塞爾把海德格爾的轉向稱為一種背離現象學的人類學研究，而實際上正是海德格爾的轉向使現象學真正成為哲學方法論。但是，前期海德格爾並沒有完成領會存在的意義的任務，因為他的本體論設定有誤。他不是從存在出發，而是從生存即此在在世出發，進行“現象學還原”：此在在世的體驗是操心，這是一種沉淪的生存狀態，表現為“閑言”、“好奇”、“兩可”等，因而不能領會生存的真諦。他認為，必須“懸擱”這種沉淪的生存狀態，面對死亡，還原到“基本情緒”——畏，而“畏啓示着無”，通過把世界虛無化，使存在現身。但是，此在畢竟是現實生存，這種現實體驗不能克服自身的局限，即使面對死亡這一“此在本己的可能性”，也仍然不能超越現實生存而領會存在的意義。後期海德格爾揚棄了前期的此在論，而轉向了“本有”（Ereignis）。他認為，“本有”是最基本的哲學範疇，是人與存在的共屬，也就是我與世界的共在。在這個意義上，“本有”就相當於正確意義上的“存在”。“本有”不在場，不能直觀地把握它，那麼如何實現還原呢？胡塞爾為了論證“範疇直觀”的可能性，提出現象學還原的根據不是直觀，而是被給予性。這一思想為“缺席現象學”提供了依據。海德格爾的“本有”具有被給予性，因此屬於現象學還原的對象。海德格爾所建立的“本有現象學”不同於胡塞爾的“在場的形而上學”，而是一種“缺席現象學”<sup>①</sup>。“缺席現象學”是我的命名，它是指這樣一種現象學：“存在”不在場，不能被直觀，但依據“存在”缺席所造成的缺失體驗，使主體感受到“存在”的召喚，從而超越現實生存，向“存在”回歸，最後對“存在”的意義有所領會。這樣，“存在”（海德格爾的“本有”）就具有了被給予性。由缺席體驗可以推定存在在彼岸，從而構成一種“推定存在論”，因此，缺席現象學以“推定存在論”克服了獨斷論的存在論，具有為本體論奠基的作用。在後期海德格爾的缺席現象學構成中，前期的此在在世的“操心”，變成了抑制等，這是一種“基本情調”，即存在缺席的缺失體驗，它由“存在的離棄狀態”的“急難”所導致；前期的基本情緒“畏”變成了“原思一道說”；前期的作為“此在的本己可能性”的死亡變成了本有，成為一種被還原的“現象學剩餘”。對於這種“缺席現象學”，海德格爾判定說：“這種現象學，是一種不顯現的現象學。”<sup>②</sup> 缺席現象學不僅有海德格爾後期的“本有”現象學，還有列維納斯（E. Lévinas, 1905—1995）等人的“他者現象學”。他者現象學認為，在存在之外，有一個“絕對的他者”，它的缺席產生了一種缺失體驗，感受到它的呼喚，使自我成為“為他的自我”。但這種缺席現象學面對的不是存在，而是存在之外的他者，這無異於復活了實體論，因而無論是在邏輯上還是在本體論上都難以成立。

缺席現象學相對於胡塞爾的在場的先驗現象學，具有合理性：它可以推定存在，建立推定存在論，從而為哲學確定一個本體論的開端。但缺席現象學不能直接使存在顯現，因此不是充實的現象學，不能建立確定的存在論。現象學的宗旨是“朝向事實本身”，而這個事實根源於存在。因而實現這一任務就必須克服這樣一種困難：如何使不在場的存在被直觀。這祇有審美纔有可能。於是，現象學就必然走向審美現象學。

所謂審美現象學，就是把存在作為現象學還原的對象，把審美體驗作為現象學還原的方式（本質直觀），以獲取存在的意義。它不同於現象學美學之處在於：其一，現象學美學不一定認

① 關於“缺席現象學”，請參閱楊春時：“存在的原初確立：缺席現象學與推定存在論”，《哲學動態》12（2013）。

② 尚傑：“馬里翁與現象學”，《哲學研究》6（2007）。



為審美意識是現象學還原的產物即“現象學剩餘”，往往還要對審美體驗進行“還原”，以進入無情感的“直觀”。其二，現象學美學的本質直觀的產物僅僅是美的本質（審美意義），而審美現象學則以存在為對象，以存在的意義為現象學直觀的產物。

由現象學美學轉為審美現象學的代表首先是後期海德格爾，他在後期改變了前期的生存論，轉向了存在論，並且走向審美主義。一方面，他建立了缺席現象學以推定存在；另一方面，又建立了審美現象學以充分地把握存在，建立確定的存在論。他訴諸詩性的語言，以領會存在的意義。他不再談論此在的先行決斷，而是談論詩意地安居，回歸天、地、神、人的親密共在即“世界遊戲”，從而達到無蔽的澄明，存在現身為現象，使真理顯現。這樣，審美就具有了現象學的意義，可以領會存在的意義。他開啓了現象學的新形態——審美現象學。通過審美現象學，他得出了這樣的結論：“那麼，藝術的本質或許就是：存在者的真理自行置入作品。”“美是作為無蔽真理的一種現身方式。”<sup>①</sup> 他還說：“由於藝術的詩意創造本質，藝術就在存在者中間打開了一方敞開之地，在此敞開之地的敞開性中，一切存在遂有迥然不同之儀態。憑藉那種被置於作品中的、對自行向我們投射的存在者之無蔽狀態的‘籌劃’（Entwurf），一切慣常之物和過去之物通過作品而成爲‘非存在者’（das Unseiende）。”<sup>②</sup>

另一位德國哲學家莫里茨·蓋格爾（M. Geiger, 1880—1937）直接運用現象學方法於美學，認爲審美價值即被還原的現象，而審美價值通向存在。他認爲自我具有三重形態：生命的自我，經驗的自我，存在的自我；其中，存在的自我是最高形態。審美還原了存在的自我，因此審美是“存在的幸福”、“存在的體驗”，是“一種積極的、人的意義上的存在體驗”。這樣，他的審美現象學就通向了存在論。法國哲學家梅洛-龐蒂（M. Merleau-Ponty, 1908—1961）也表達了自己的審美現象學思想，他認爲藝術要高於科學，在於藝術是一種更純粹的知覺；它切近實在，從而實現了現象學的宗旨——“朝向實事本身”。

法國現象學美學家杜夫海納（M. Dufrennet, 1910—1995）進行了審美經驗現象學的建構，使審美現象學進一步完備。他認爲，祇有審美經驗纔具有現象性，完成了現象學還原。他的“現象學剩餘”是“審美知覺”，認爲這纔是純粹的直覺。他說：“審美經驗在他是純粹的那一瞬間，完成了現象學還原。對世界的信仰被擱置起來了……說得更確切些，對主體而言，唯一仍然存在的世界並不是圍繞着對象和形象後面的世界，而是——這一點我們還將探討——屬於審美對象的世界。”<sup>③</sup> 他認爲審美知覺作爲現象學直觀使世界成爲現象顯現：“那個非現實的東西，那個‘使我感受’的東西，正是現象學還原所想達到的‘現象’，即在呈現中被給予的和被還原爲感性的審美對象。”<sup>④</sup> 杜夫海納美學思想的重要意義在於，他超越了現象學美學，認爲審美知覺（體驗）就是現象學直觀，作爲審美體驗的對象——現象纔真正呈現，現象學還原纔有可能。此外，杜夫海納也指出了審美的形而上學的意義，“這種作品總有一個第四維度，一個我們至少預感到的、構成作品深度的意義的氣息”，“審美對象……永遠讓思考得不到滿足，使我們常常感到意義有一個宗教維度”。<sup>⑤</sup> 杜夫海納斷言：“是審美經驗提示哲學要……從現象學走向本體論。”<sup>⑥</sup> 當然，杜夫海納的審美現象學也有缺陷，如他信從梅洛-龐蒂，把審美體驗等同於感性知覺，因而具有自然主義傾向。他把審美還原爲“燦爛的感性”，而遮蔽了審美的超越性，也遮蔽了存在的意義。

在中國古典美學中，也包含有審美現象學的思想。在中國古代，對於本體——“道”的把握，不是通過邏輯推演，也不是通過經驗歸納，而是通過一種現象學的還原和直觀：儒家的“正心”、“誠意”，道家的“心齋”、“坐忘”，禪宗的“悟”，使“道”作爲“象”呈現。“象”

①② [德]海德格爾《林中路》（上海：上海譯文出版社，2004），孫周興譯，第21、43、59—60頁。

③ [法]杜夫海納《美學與哲學》（北京：中國社會科學出版社，1986），孫非譯，第54頁。

④⑤⑥ [法]杜夫海納：《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1992），韓樹站譯，第364、367、418頁。



不是概念，也不是表象，而是具有現象的性質，它在中國美學體系中最終演變為“意象”。意象是審美體驗的產物，是道的體現，使本體作為現象顯現。中國美學與西方的客觀模仿說不同，也與主觀的表情說不同，它認為藝術不是對客觀事物的再現，也不是主觀情感的複製，而是道的體現。《文心雕龍·原道》論證了“道”化身為天地自然之文與人文，而人文經由聖人而作，故文以明道，即所謂“道沿聖以垂文，聖因文而明道”。“文”不是通過概念而是通過意象顯現，使“道”被直接領會。在這種論述中，拋開蒙昧的思想雜質，可以看到審美現象學的思想。

審美意象與現象學的現象是同一的，祇有審美意象纔符合現象的特徵，如物我合一、知情合一、直觀體驗、本質的呈現等。實際上，在審美之外沒有現象學還原，現象也無從顯現，審美就是現象學的還原和直觀。當然，缺席現象學也有其合法地位，但它不是充實的現象學，不能使現象直接呈現；而審美使現象直接呈現，從而具有現象學的明證性。審美意象是審美意識的基本單位，審美意識就是審美意象的運動。審美意象即現象，是存在的顯現，審美意識是關於存在的意識。因此，審美現象學是充實的現象學，是現象學的最標準的形式。

### 三、審美現象學的可能性和意義

祇從哲學史的角度考察現象學的審美主義走向似乎顯得單薄，還應該從理論上證明審美現象學的可能性，說明審美如何使存在顯現以及審美如何領會存在的意義等問題。

關於審美、藝術與真理的關係問題，古來就有爭論。古希臘的藝術或者被認為是理念的不真實的模仿，低於現實事物（柏拉圖）；或者被認為是現實的模仿，雖然可以體現某種歷史的趨勢，但仍然不會超越現實（亞里士多德）。近代西方美學也認為審美低於理性，“美學之父”鮑姆嘉通（A. G. Baumgarten, 1714—1762）認為審美是感性的完善；康德（I. Kant, 1724—1804）提升了美學的地位，但也僅僅是把審美看作感性到理性的中介；黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770—1831）把美更提升到理性高度，但仍然是“理念的感性顯現”，低於宗教和哲學。隨着理性主義衰落，審美主義興起，叔本華（A. Schopenhauer, 1788—1860）、尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）、海德格爾後期乃至福柯（M. Foucault, 1926—1984）等都走向審美主義，他們認為審美是克服理性壓迫而通向自由的途徑，審美價值是最高的價值。這種審美主義也包含着這樣一種思想，即審美也是發現真理的途徑，審美可以把握存在的意義。海德格爾後期就沿着這一路綫建立了審美現象學；伽達默爾（H-G. Gadamer, 1900—2002）也曾經提出過有藝術和美所揭示的真理；英伽登提出藝術有形而上的層面，也與藝術的真理性相關。但是，藝術、審美似乎是一種涉及情感、想象、幻象的活動，能夠具有真理性嗎？能夠把握存在的意義嗎？這些問題都指向了審美現象學如何可能的問題。

審美現象學必須具有存在論的基礎。“存在”作為本體論範疇，具有本真性和同一性。存在的本真性在於，存在是生存的根據，超越現實生存。存在的同一性在於，存在是“我與世界”的共在，彼此沒有分化、對立，而是互相依存、構成。現象學的宗旨是使存在顯現，也就是使生存回歸存在；在這個過程中，本源的世界自動呈現出來，也就是“朝向實事本身”。這也就是說，現象學使存在的意義顯現出來。如何使生存轉化為存在呢？海德格爾力圖讓此在通過在世的體驗領會存在的意義，但沒有成功。這是因為，此在在世的體驗仍然是一種現實意識，即使面對死亡，也仍然如此。缺席現象學似乎一定程度上解決了存在顯現的問題，但缺席現象學不是充實的現象學，它對存在的把握祇是一種推定，是推定存在論。要建立充實的現象學和確定的存在論，首先要建立審美現象學。從本體論上說，審美作為自由的生存方式，回歸了存在。從現象學上說，審美作為自由的生存體驗方式，也領會了存在的意義。因此，審美既是充實的現象學，也通向了確定的存在論。那麼，審美現象學如何使現實意識升華為審美意識，從而使世界由表象轉化為意象（現象）呢？從現實意識進入到審美體驗本身就是一種“現象學還原”，這種還原不是



回到作為“一般的意識”的純粹意識或作為先天結構的先驗意識，而是升華為審美意識。審美意識就是一種真正的“現象學直觀”，因為審美意識是非自覺意識的充分形式，它擺脫了自覺意識的制約，使想象力、情感體驗、理解力融為一體，具有充分的直觀性。審美意識是審美意象的運動，審美意象既是審美對象，也是審美意識，是二者的同一。這就是說，審美意象即現象，審美使主體具有了本真性，也使對象作為現象呈現。於是，在審美中，世界就回歸本源，露出了本來的面目，存在的意義也得以顯現。

審美現象學涉及審美對象與存在的關係問題，因為審美現象學必須以存在或世界整體為對象，纔能獲得存在的意義。但是，審美對象是具體事物，它如何能夠在審美中成為世界整體呢？我們考察審美的過程，可以解決這個問題。在審美中，現實世界被虛無化，不復存在，而具體的審美對象已經脫離了現實世界，成為審美主體面對的整個世界：作為審美意象，它已經不再是現實世界的一部分即表象，而是整個對象世界。人們對一幅畫進行審美欣賞，就已經使畫框以外的現實世界消失；此時的畫像不再是畫布加顏料，而成為審美意象——它不再局限於有限的畫框之內，而呈現為整個世界。其他藝術作品也是如此。藝術對象不僅僅呈現為整個世界，而且具有本真性，它使人們穿透了表象化的現實世界，進入到更親切、更真實、更使人感動的審美世界。總之，審美對象是存在的現身，是一個更加真實的世界。

審美現象學還面臨着另外一個問題，就是現實自我如何克服自身的局限而能夠把握超越性的存在。顯然，現實的“我”即經驗自我、經驗意識具有局限性，祇能把握經驗世界，不能把握超驗的存在。因此，康德纔劃定了現象領域與本體領域，前者是經驗對象——可知，後者是超驗對象——不可知，祇是信仰的對象。胡塞爾的方法是克服“自然的態度”，通過“懸擱”存在的信念而還原到純粹意識或先驗意識。但他的問題在於，在現實生存條件下，人不可能擺脫經驗意識而還原到純粹意識，也不存在這種非人化的“一般意識”；而所謂先驗意識更祇存在於無意識領域，不能還原為顯意識，更不能以此來把握實在。前期海德格爾的方法是讓此在面對極端的情況死亡，產生畏的體驗，進而使世界虛無化，而使存在現身。但海德格爾的問題在於，此在作為現實自我，是否面對死亡就能超越自身而成為本真的自我？答案應該是否定的。死亡不是體驗的對象，而祇是觀察對象，因為任何人都不能體驗自己的死亡，觀察他人死亡不能代替死亡體驗，因此不能導致一種現象學的直觀。而且，自我也不能因面對死亡而超越現實生存體驗，也不能擺脫現實意識而獲致對生存意義的透徹體悟。那麼，現象學的出路何在呢？祇能在審美。審美作為自由的生存方式，回歸了存在的本真性，不僅提升了對象，也提升了自我。審美主體從現實個性轉化為審美個性，這是理想的、自由的、全面發展的個性。審美主體從現實意識轉化為審美意識，這是解放了的非自覺意識，因此具有自由性和超越性。審美個性或審美意識可以超越現實個性和現實意識的局限，進入超驗的本體領域，領會存在的意義。從現象學的角度上說，就是審美“懸擱”了現實意識，使審美意識成為被“還原”的“純粹意識”，從而可以使對象（存在）作為現象顯現。

接下來的問題是，審美主體如何與審美對象同一。經驗世界中主體與對象對立，主體不能完全把握對象，而祇能“說明”世界。現象學認為，現象的顯現就是意識與對象“相即”，也就是克服主客對立，使對象作為現象自行呈現出來。為了實現這一目標，傳統現象學是通過先驗論和意向性來解決。胡塞爾訴諸意向性結構，以此消除對象的外在性，並且通過還原到純粹意識和本質直觀，達到意識與對象切合相即。海德格爾把意向性變成了“此在在世界中存在”的操心，本質直觀變成了畏的體驗，最後使對象虛無化，從而領會存在的意義，實現主體與對象的同一。他們都是從主體性出發，以主體來統合對象，消除對象的外在性。但主體性不能消除對象世界，因此也不能實現主體與對象的同一並把握對象的本質。這也就是說，在主客對立的情況下，不能實現本質直觀，也不能領會存在的意義。真正實現“我與世界”的同一，祇能回歸存在，而回歸存



在的途徑祇能是審美。這就是說，審美現象學纔能真正解決“我與世界”同一的問題。那麼，審美現象學如何解決這個問題呢？審美作為自由的生存方式，回歸了存在的同一性，而存在的同一性在審美中表現為主體間性。所謂主體間性，是存在的同一性的實現，它把主客關係變成了主體與主體的關係。這是我所謂的“本體論的主體間性”，它建立在存在的同一性即“我與世界”的共在的基礎上，因此不同於胡塞爾的認識論的主體間性，也不同於哈貝馬斯（Juergen Habermas）的社會學的主體間性。在審美中，審美主體和審美對象都脫離了現實生存領域，進入了自由的生存方式，審美主體不再是現實自我，而成為審美意識、審美個性，這是自由的意識和個性；審美對象不再是死寂被動的現實世界，而是有生命、有靈性的審美世界。審美主體與審美對象之間失去了主客對立，審美主體超越了現實自我，不再對世界抱有佔有的欲望，不再把片面的價值和知識加之於世界；世界也不再以片面的獨立性抵制主體，它們互相交往，達到理解和同情，最後融為一體。

審美經驗特別是藝術經驗證明了審美的主體間性。在審美中，“我”與世界之間是一種理解和同情的關係，這就是所謂的意向性和現象學直觀。理解和同情祇能在主體之間進行，不能在主客體之間發生，而審美是理解和同情的充分形式。在“表現藝術”中，審美對象具有強烈的情感，並且與“我”的情感呼應，如此纔能被打動。在“再現藝術”中，藝術角色成為“我”交往的對象，“我”充分地理解了他們，同情他們的遭遇，他們成為“我”的化身。現代美學已經轉向了主體間性，海德格爾描述了“天、地、神、人”四方的親密關係構成的“世界遊戲”；伽達默爾指出了解釋主體與文本之間的“視域融合”和“問答邏輯”；巴赫金（М. М. Й. Бахтин, 1895—1975）提出了藝術形象與創作主體之間的對話關係；接受美學也認為文學文本不是客體，而是“準主體”，文本不是被動的接受對象。中華美學本身就不同於西方古典美學，它強調審美的主體間性，認為審美不是外在的認識，而是一種“感興”，即審美主體與審美對象互相觸發，產生審美情感；通過情感的互動、溝通，消除了主客對立，達到了物我同一。例如，鍾嶸（468—518）所謂“氣之動物，物之感人，搖盪性情，形諸舞詠”（《詩品·序》）；劉勰（465—520）所謂“春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉”，“目既往還，心亦吐納……情往似贈，興來如答”（《文心雕龍·物色》）；王夫之（1619—1692）進一步論述了情景相生的關係，“夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適”（《姜齋詩話》卷下），“景中生情，情中含景。故曰：景者情之景，情者景之情也”（《唐詩評選》卷四岑參《首春渭西郊行呈藍田張二主簿》評語）；唐志契（1579—1651）提出“山情自我情，山性自我性”；葉燮（1627—1703）認為“物我相合而為詩”；王國維（1877—1927）說，“一切景語皆情語也”（《人間詞話》）；等等。總之，從現象學的角度說，審美達到了主體與對象的契合無間，世界作為審美意象自動呈現出來，從而實現了“朝向實事本身”，領會了存在的意義。

審美現象學作為“充實的現象學”，其意義超越了美學領域，而具有了本體論的意義。審美現象學彌補了缺席現象學的不足，直接領會了存在的意義，而它就是自由。審美是一種自由的生存方式和生存體驗，對它的反思即獲得存在的意義——自由範疇。因此，審美現象學為哲學本體論提供了一個堅實的基礎，克服了推定存在論的不足，而建立了確定的存在論。審美現象學確立了存在的本質（意義）是自由，從而可以在這個基礎上推導出一系列的哲學範疇（例如，存在的同一性以及同一性範疇時間和空間，存在的本真性以及本真性範疇實有和虛無，等等），進而建立一個完整的哲學體系。這個更為龐大的工作，尚有待於研究者去完成。