

赋形与时空:现象学美学的“身体化美学”特征阐释

——以茵加登和杜夫海纳美学为例

马正平

(四川师范大学 文学院,成都 610066)

摘要:文章通过对茵加登和杜夫海纳的现象学美学的身体主体的身体化美学维度的分析,我们看到:所谓现象学美学中的“现象”奥秘所在和身体化美学的特征所在,实质上就是在审美活动中的身体化参与的身体感与生命感直观的介入问题。反过来说,所谓“身体化美学”不是以身体为审美对象的客体论身体美学,而是对美和审美的身体化与生命化体验成果与成果进行描述的现象学美学,于是,我们发现目前很多“身体美学”是“有身体,没美学”的身体美学;另一方面,并非所有的现象学美学都是“身体化美学”,只有真正对审美活动与审美创生物进行身体性感觉、体验,并进行描述的现象学美学才是身体化美学。这样我们就又发现,国内当前很多所谓的现象学美学并非身体化美学,也非真正的现象学,尤其是思维现象学的身体化美学,而是一种“有美学,没身体”的现象学美学。总之,真正的美学是对审美活动的过程和深创生成果的直观,并对直观成果进行描述,最后形成的美学体系,这才是真正的现象学美学,也是真正的身体化美学。

关键词:时空美学;主体论身体美学;身体化美学;思维现象学

中图分类号:B83.069 **文献标志码:**A **文章编号:**1674-3571(2019)03-0043-12

引言:真正的现象学美学都是身体化美学

胡塞尔对现象学的经典描述性定义就是“回到实事本身”。在《逻辑研究》中,胡塞尔说:“我们要回到‘实事本身’上去。我们要在充分发挥了的直观中获得明见性:这个在现时抽象中被给予之物与语词含义在规律表述中所指之物是真实而现实的同一体。”^[1]在《纯粹现象学和现象学哲学的观念》第一卷中,胡塞尔也说:“理性地或科学地对实事作出判断,这是指,朝向实事本身,或者说,从泛论和意见回到实事本身上去。在实事的被给予性中探讨它们并且摆脱所有非实事的成见。”^[2]什么是“回到实事本身”呢?由于在胡塞尔的现象学术语的话语体系中,“实事”是针对认识论的“泛论”、“意见”的评价性理性认识而言,这是一种实现的价值立场,而现象学对这个东西是值得怀疑的,因此主张“搁置”或“悬置”起来,而回到、还原这种“泛论”、“意见”的评价性理性认识评价的对象——“实事”——上去,所以,倪梁康认为:“现象学方法是一种无立场、无方向、无前设的方法,或者说,是一种排除了立场、方向、前设的方法,这是对现象学方法的消极定义。对现象学方法的积极定义则在于:它要求回到实事本身。”^[3]

收稿日期:2019-02-26

基金项目:国家社科基金哲学课题西部项目“直观与折射:时空美学基本原理初探”(08XZX017)

作者简介:马正平(1950—),男,四川西充人,四川师范大学文学院二级教授,中西比较美学专业博士生导师,四川省政府文史研究馆馆员,国务院“享受特殊津贴专家”。主要从事时空美学、后批判实践哲学、非构思写作学及语文课程与教学论和新现代言语(音法、字法、词法、句法)学研究。

引文格式:马正平.赋形与时空:现象学美学的“身体化美学”特征阐释——以茵加登和杜夫海纳美学为例[J].徐州工程学院学报(社会科学版),2019,34(3):43-54.

那么,在现象学美学中的“回到实事本身”的具体含义又是什么呢?我认为,在审美活动中的“泛论”、“意见”的价值评价就是“审美判断”这种理性的价值判断的“意见”,而,“审美判断”这种理性的价值判断的“意见”所指向的对象就是“实事”。在美学中,麻烦的问题就在于,作为名词的“美(形容词)本质”的“美(名词)自身”的“美”(名词)却不是一个现成的静态的“既体”(既成的客体),而是一个“生于象外”的“境界”、“气氛”、“气象”、“时空”的“未体”(象外之境),这就是审美现象学中的“实事”,作为理性的审美判断来讲,它就是这个审美判断(“这是美的”)之“本质”。这也是现象学中所谓“本质还原”在审美活动的“现象”。那么,审美判断力或者说审美活动、审美行为、审美思维的本质是什么呢?在我看来,就是那个“生于象外”的“境界”、“气氛”、“气象”、“时空”的形成、生成的思维操作、或直觉思维。对于形式美的生成来讲就是一种高速的艺术思维、形象思维即重复与对比,或者说渲染与反衬的的赋形思维;对于内容的生成来讲就是高速的因果思维即折射与推想。这是我们从审美思维现象学中得出的美学原理的观点。思维现象学是继胡塞尔的先验现象学、海德格尔的存在现象学、梅洛·庞蒂的直觉现象学、杜夫海纳的审美经验现象学之后的一种研究人类思维活动的当代现象学理论。在美学中研究的是美的生成的审美思维机制,只有他才能解决美和审美的本质问题。

但任何现象学都与身体哲学息息相关。因为,“实事”和“现象”都是针对我们的身体器官、精神器官的主观感受。因此,只有接触身体感的感官经验才是现象学中的“实事”和“现象”、“本质”。从这个意义上说,现象学美学就是一种身体化美学,“身体化美学”的意思是说,真正的合格的美学研究,应该是首先对“美”的直观,而并不是初始客体的直观,最后生成似客体的“美”,然后对这个“美”的生成的审美思维原理、机制进行描述,而并不是议论。在这个审美过程和美及审美思维描述过程中,时时刻刻都始于身体感、生命感直接接触、打交道^①。因此,只有具有这样风格特征的美学言说、美学理论才是身体化美学。因此,从这个意义上看,身体化美学和现象学美学应该是同义词。无论是海德格尔的存在现象学和诗思言现象学,还是梅洛·庞蒂的审美知觉的身体现象学、杜夫海纳的审美经验现象学以及我们的思维现象学都是如此。他们之间的区别仅仅在于,各种现象学美学所侧重的的问题、角度不同而已。但无论怎样不同,但是他们关于“美自身”和“审美本质”应该是同一的,不可能具有差异性。

正是因为这个原因,我认为,中国当代的“身体美学”除了重视对“身体美”研究与欣赏之外,主要的应该是应该由理性的概念批判性认识论美学研究转向身体化美学(具有身体感的美和审美本质)的默会认识的后批判实践论美学研究。这样的新现代美学研究只有真正的现象学美学才可胜任。所以,所谓“身体化美学”就是真正的现象学美学。在本文中,我们通过茵加登和杜夫海纳的现象学身体化美学特征的分析,使我们看到什么才是真正的现象学美学和身体化美学。我们将看到,茵加登的现象学美学主要是通过对文学的艺术作品的现象学分析,最后发现了审美活动的本质是通过从“特质不足”到“特质和谐”(饱和)的审美过程中的重复与对比的赋形思维本质,是这种审美思维生成了文学艺术作品中的“形而上”的“气氛”。而杜夫海纳则通过审美经验的现象学分析,他发现,美,是人们感觉到的一种具有“存在”感的生命力和“无限”感的生命“气氛”、“光辉”、“深度”的生命时空,作为价值判断的“美丽”就是针对它而做出来的。美并不等于一般的生物“存在”,而是“最充分”、“完善的”、“本真的”的最高的生命自由的“存在”。由此可见,茵加登和杜夫海纳的现象学美学的特征就是身体感和生命感的身体化体验与感受。

一、从“质不足”到“质和谐”:茵加登现象学的身体化美学阐释

美国当代著名美学家罗曼·茵加登(1893—1970)是最著名的现象学美学家之一,他对文学作品的美和文艺创作过程、审美观赏过程中的审美经验分析已经达到现象学美学研究的极高水平。这完全得

^①此即王晓华先生在《主体论身体美学导论》一书中所讲的“主体论身体美学”:审美主体是身体主体所产生的身体化审美活动过程。

益于他的审美现象学方法。他说:“我很清楚,在美学中不能用实证概括的方法,但必须对一般作品或文学艺术作品的观念作本质的分析(eidetilanalysis)。因此,我认为将下述两种研究方法相对立是一个错误:(a)深入一部艺术作品的概括研究。(b)审美体验,无论是作者的创作体验还是读者或观赏者的接受体验。”^[4]这就是说,美学研究不能用形式逻辑的理性的抽象的设定、推论、证明的传统认识论的科学研究方法进行研究,而应该是对审美感受的体验、直觉,并且对之进行概括、描述的现象学方法进行研究,这是一种生命性、身体化、具身性的审美经验的体验活动。最为关键的就是与审美对象“接触”,而产生感受,进行概括描述。所以,茵加登后来主张“应该把艺术家或观赏在对某一对象(特别是艺术作品)之间的接触或交流这一基本事实,作为我们探求美学定义的出发点,这是一种相当特殊的接触,一方面,在某些情况下,它导致作为审美对象的艺术作品的出现,另一方面,它导致创造性的艺术家或获得审美体验的观赏者(或批评家)的产生”^[4]。这里所谓“对某一对象(特别是艺术作品)之间的接触或交流”,指的是艺术家和审美家对初始审美客体产生的感性直觉、审美感觉、身体主体的身体化体验、美感情绪,它正是美学研究的对象,因为,正是对艺术家、审美家对初始客体的“被动性”的身体化体验、感觉的累积从而主动性地创造似客体、未体性的东西,即美。所以,“对某一对象(特别是艺术作品)之间的接触或交流”而产生的体验、感觉而积累生成的“美”,就是美学研究的直接对象。正是因为这样,茵加登才说:“对某一对象(特别是艺术作品)之间的接触或交流这一基本事实,作为我们探求美学定义的出发点。”又说:“人与一个不同于自身、并在此刻独立于他的外在对对象相接触,这是美学的基本前提,而且这种美学认识到,研究应当从对这种接触的解释开始。”也就是说,美学就是对直觉性的审美经验的直观、概括之后的描述,否则不是美学。这是身体接触化的现象学美学的基本观念和方法论。

在这种身体接触化的现象学美学研究的思维方式中,茵加登发现:“观赏也不是以完全被动或接受的方式作出反应,是暂时处于对作品本身的接受和再创造这样一个状态;他也不仅仅是主动的,至少在某种意义上也是创造性的。”而是具有一种“被动性与主动性”相连的特征。茵加登认为:“必须强调指出,我们不应把艺术作品所由产生的体验和行为看作是主动性的,而把只对艺术作品作审美鉴赏或认识的体验和行为看作是被动性的。因为在这两种情况下,都有被动和接受层面和主动给定物,由艺术家或观赏者创造的、前所未有的新东西的层面。”这就是说,审美最初并不是一种主动性的行为,例如,“移情”、“自然的人化”,“人的本质对象化”的外化、表达,而是一种在“被动”的身体化感受、具身性体验基础上的“创造”而生成出“新东西”。这个过程就是“审美成形”。这个“审美成形”不是形成形象、形式,而生成一种似客体、未体性的“新东西”。这个“新东西”也就是在初始客体上通过身体化的“接触”直觉感觉的累积凝聚而形成的一种“气氛”,一种时空。茵加登正是在此基础上描述了身体化现象学审美活动基本原理。

首先,茵加登认为,审美活动产生于初始客体。他说:“外在对象”,作为审美活动的初始对象,“这个对象,东西、过程或事件,可能是某些纯粹的东西,或是生活中的某些事实(自然社会审美对象)。观赏者的经验,或音乐的主题、一段旋律,或乐音的和声、色彩的对比(艺术对象),或者一种特殊的形而上性质(科学对象)。”这里,茵加登描述了审美活动的初始对象的类型:一是“东西、过程或事件”,“生活中的某些事实”这些静态的自然或社会的客观事物、事件;二是“音乐的主题、一段旋律,或乐音的和声、色彩的对比”这类艺术经验和形式因素;三是“某些纯粹的东西”的道德的善;四是“特殊的形而上性质”的哲理或科学。总之,初始客体的形式因素和内容因素与我们身体化接触、体验,审美活动开始了,于是创生了美。所以他说,“所有这些都来自外界,并以极其罕见的直觉显现给艺术家增加一种特殊的压力(情绪),即使它仅仅是一种想象的直觉。这个‘对象’(初始客体)的作用是以一种特殊的方式打动艺术家(即被动性);迫使他超出自然平常的态度,进入一个全新的境界。这个‘对象’(初始客体)可能是某种东西(初始客体的特质)引人注目的一种性质,比如,一种颜料的色彩饱满、鲜艳夺目,或一种独特的

造型。无论如何,它总是能引起我们注意的一种性质,因为它以其独特性和迷人的鲜明特征唤起我们丰富多彩的情感体验和惊奇的气氛。德文 reizend(惊喜迷人)正描述了这种性质。”注意,这里的“丰富多彩的情感体验和惊奇的气氛”是被“唤起”而创生出来的。这是审美过程,这是审美者和创作者相同的审美体验、创生过程。审美家与艺术家的区别仅仅在于,审美家在这里就停止了,而艺术家或不满足,还要继续进行审美创造活动。所以,茵加登才说:“然而,这种性质在其素质上显得不完整,受外界影响,没有自主性。因此它可能需要实现其完整性,并通过它初绽始放式的显现,使观赏者意识到某种不足(引按:着重号为引者所加,下同),这种不足有时变得令人极不愉快。这种不足令诱导、说服观赏者去探寻其它性质,使那最初的性质得以完全实现并使整个现象达到饱和或最后的完成(vollendong),由此而消除那令人不愉快的不足。”这其实就是中国《诗大序》中的“情动于中而行于言,言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故歌咏之;歌咏之不足,不知手之舞之足之蹈之也”的艺术创作“赋形思维”过程。这个过程就是鲍姆嘉通所谓审美感觉、感受的“完善”,就是茵加登所谓“完成”,所谓“审美成形”的审美思维过程。茵加登说:“审美成形和审美价值活动的显现层面又导致对已成的有价值的审美对象之本质的理解层面,在这理解中,对象(作品)逐渐展开形成的形式,激发读者对已被理解的价值作出主动反应,并对此价值给以评估。”这里“审美成形”就是从身体化的“不足”到身体化的“文足”的审美赋形思维过程,正是这个“审美成形”或审美赋形的审美思维过程才积聚、凝聚了“氛围”、“气象”、生命时空,即“美”。

正是因为上述关于“美”和“审美”的本质的审美原理,茵加登在后来的《审美经验与审美对象》论文中提出了更加具体的“预备情绪——特质关注与特质和谐——审美对象”这样一个文学与艺术创作的审美思维原理的一般创造模型。他指出:“在对某个实在对象的感觉过程中,我们会为一种或多种特殊性质所打动,或者最终为一种格式塔性质(如一种色彩或色彩的和谐、一支曲子、一种节奏、一种形状的性质等)所打动,从而把注意力完全倾注在这种特质上,这是一种基本特质,它对我们并不是平淡无奇的。正是这种基本特质在我们身上唤起一种特殊情绪,我们姑且称它为预备情绪,因为正是这一种情绪引出了审美经验的过程本身。”^[5]从这段引文所阐述的内涵来看,这种“预备情绪”是由于“特殊性质”即“格式塔性质”产生的,这就是在审美对象(自然与艺术作品)中的身体化的审美体验、感受而生成的节奏性、结构性、空间性的整体性的形式时空性,正是它导致主体产生了“预备情绪”,因此,茵加登所谓“预备情绪”,其实就是在审美对象(自然与艺术作品)中身体化感觉所体验、感受而生成的节奏性结构性的形式时空或生命感、身体感的生命时空感,即气氛。就是最初的朦胧的美感:对原初美的感受、情感。

茵加登认为:“由于预备情绪的我们的注意力开始从这种或那种性质存在上转到特质本身上面(也许可以说移到了这些特质的‘内容’上面)。”但是,“在预备情绪的影响下,其材料包括了唤起预备情绪的性质的感觉便产生了本质的变化:对于感觉到的事物的存在的信念虽然通常包括在感觉活动内,现在却失去了它的约束力。用胡塞尔(Husserl)的话来说,它就是被‘还原了’;在感觉中原先作为对象的属性的那种特质,从它的形式结构中解放出来,在一段短时间内作为一种纯性质存在,而在审美经验的高级阶段上通常会变成一种新的对象——审美对象的聚合中心。”^[5]这一作为“聚合中心”的“新的对象”新的“审美对象”,就是茵加登所说的身体化感受——“气氛”、气象的美本身。在这里,这个“聚合中心”是非常重要的,就是由“特质”的“不足”到“足”的“完成”、“成形”过程,即茵加登在《审美经验与审美对象》中所说的“特质关注——特质和谐”的过程,而“特质和谐”是通过“审美成形”或审美赋形思维的“聚合”而创生出来的。因此,茵加登认为,审美活动是一个“被动性”与“主动性”结合的过程,因为,作为初始的审美“预备情绪”由事物“格式塔特质”的刺激产生这是“被动的”,而“特质关注——特质和谐”的“审美成形”的审美赋形过程的“聚合”则是“主动性”的“创造活动”。实际上,通过“审美成形”的审美赋

形而创生的“聚合”性的“质和谐”的“气氛”，即生命时空、气象，正是最终的“审美对象”诞生的前提、条件、中介，所以，茵加登才说：“获得其中包含最高和谐质的有一定布局的质和谐，如果不是审美过程的最终目标，至少也是这一过程的创造阶段的目标。……可以说，质和谐及其格式塔是审美对象的创造和存在的最高原则。艺术品如果最终不能产生一种明确的质和谐，至少也能让观察者看到若干所接受的质和谐。”^[5]最后，他十分肯定地指出：“一旦我们最终构成了质和谐，审美对象也就随着形成。这时审美经验的最后阶段开始了，这阶段可以说是审美经验的登峰造极。”^[5]

由此可见，“（在审美特质刺激下产生的）预备情绪——（对审美‘特质不足’的而产生的‘审美成形’）特质和谐（即‘气氛’）——审美对象”这一思维过程模型，是茵加登现象学美学的一般审美（思维）原理。这一审美原理，既适合对鉴赏性审美活动的美学解释，也适合文学艺术、写作的创造活动的审美思维的阐释。对鉴赏性审美活动来说，“预备情绪”就是在初始客体上被动地下意识产生的初始美感情绪，而“特质不足——特质和谐”则是有意对无意识中原初产生的初始情绪的“特质不足”的反思，从而转向有意识的对作品的形式节奏韵律直观化的重复与对比的赋形思维，以及对真善思想情感的无限时空的折射、赋形，最后产生浓郁的生命气象、生命时空、生命气氛。这就是作为名词的“美”。与此同时，审美主体才能隆重发出“这是美的”的审美判断，在此以后，最终的“审美对象”才宣告诞生，审美活动才宣告结束。对创造性文学、艺术、写作活动来说，“预备情绪”就是各种“灵感”产生的迷狂状态，“特质不足——特质和谐”则是作家艺术家对引起自己的灵感情绪的文学坯胎、艺术坯胎、文章坯胎“特质不足”的反思，从而转向有意识的对文学坯胎、艺术坯胎、文章坯胎的理想化完善化的放大展开的赋形思维分形(fractal)生长过程，通过这个艺术审美思维过程，最终形成了作品的形式特质和艺术形象的“质和谐”感觉体系，从而直观或折射出来浓郁的生命气象、生命时空、生命气氛。在这两个领域里，我们可以看到，“美感”是由“美”产生的，“审美对象”是由“美”和“美感”决定的。于是，在这里，“美”是产生“美感”和“审美对象”的“中介”，美学的任务就是对“美”这个审美中介产生的规律原理的研究。从身体主体论的身体化美学角度来说，茵加登的现象学美学首先强调是审美者、创作者与客观对象的身体化“接触”和“交流”的感觉活动，以及对审美特质“不足”的身体化感受的反思，以及审美特质的“质和谐”“饱和”感的身体化感受的追求和完成。这就是他关注的审美活动中的“现象”问题，因为，正是这些“和谐”、“饱和”的审美“现象”，成了审美者的审美判断的支援系统、附带觉知。这正是现象学美学身体化特征。

只有我们理解茵加登晚年的上述身体主体性的身体化审美经验的基本原理，我们才能理解茵加登早期名著《文学的艺术作品》中关于文学作品层次结构的现象学美学分析的真义。茵加登说：“每部文学作品在保持其内在统一性与基本性质的条件下，哪些层次是必要的层次？这些层次——我们已经看到我们进行的探讨的最后结论——有如下述：

- (1)字音和建立在字音基础上的高一级的语音构造；
- (2)不同等级的意义单元；
- (3)由多种图式化观相、观相连续体和观相系列构成的层次；
- (4)由再现的客体及其各种变化构成的层次。”^[6]

显然，第一个层次是“语音构造”的语言节奏韵律之语言形式美生成的层次；第二个层次是“意义单元”即主题、情思意义构造的作品情思基调的赋形思维层次；第三个单元应该是“观象构成”即事物形象、形式构成的形象性赋形思维层次，即是“一个‘系统方向层次’，它指的是作品描绘的世界”^[7]；至于第四个层次，国内外学者众说纷纭莫衷一是，无法确定。但杜夫海纳是怎样理解的呢？他说：“这是一个靠艺术作品的内在结构建立起来的‘艺术世界’。作家、艺术家只给这个艺术世界提供了一个基本的骨架，它还需要读者、表演者或观众积极参与，把他们各自的经验汇合在一起，共同参与这个意向性的综

合活动。”例如,“舞台上出现的《麦克佩斯》的故事情节,并非全部故事情节,其中不少环节剧作者省略了,或者只作了个很简单的交待,甚至只是一点暗示。事实上不可能把剧中人物的全部行动都搬上舞台。而且也根本没有这种必要。舞台上的种种情景都出自剧作家的精心安排和设计。这个再现的客体给观众留下了很多空白,这是需要观众调动自己的经验和感受来进行填补的。”^[7]这就说,第四个层次即读者观众文学接受的文学世界的形象体系,这其实就是文学家手中的文学想象的再创造的赋形思维的形象体系。重要的是,茵加登认为在文学审美活动中,文学结构并不仅仅限于这四个层次的艺术结构,而且还存在一个第五层次“复调共同构成的层次”：“在每一个层次中都构成一些审美价值属性,这些属性带有各自所从属的层次特色。因此,可以提出这个问题:是否不必要分出文学作品的另外一个层次,这个层次可以说是‘贯穿’上述各个层次并以它们为其构成基础的——一个由审美价值属性以及这些属性组成的复调共同构成的层次。”^[8]如果仅仅分析、描述文学作为艺术作品这五个层次意义不是很大,我们关心的是这五个层次的文学结构与审美活动产生的美及其审美思维具有怎样的关系,否则就并不是文学的美学研究。

关于“美”和这些文学层次结构的关系,茵加登说:“简单的或者‘引出的’性质是存在的,例如崇高、悲剧性、可怕、骇人、不可解说、恶魔般、神圣、有罪、悲哀、幸运中闪现的不可言说的光明以及怪诞、娇媚、轻快、和平等性质。这些性质并不是通常所说的事物的‘属性’,也不是一般所指的某种心理状态的‘特点’;而是通常在复杂而又往往是非常危急的情景或事件中显示为一种气氛的东西,这种气氛凌驾于这些情景所包含的人和事物之上,用它的光辉透视并照亮一切。”^[8]

茵加登所谓“简单的或者‘引出的’性质”即“崇高、悲剧性、可怕、骇人、不可解说、恶魔般、神圣、有罪、悲哀、幸运”这种情绪,其实就是指文学作品的艺术结构层次中的“意义单元”的意义构造的层次,即通过对文学的表达内容思想、情感、性格的赋形思维而产生的情绪、情调。而从这种意义、情感、情调、情绪中“闪现的不可言说的光明以及怪诞、娇媚、轻快、和平等性质”,即“在复杂而又往往是非常危急的情景或事件中显示为一种气氛的东西”,即“在复杂而又往往是非常危急的情景或事件中显示为一种气氛的东西”,就是从文学作品中的内容、意义层面的情感、情调、情绪中折射出来的无限的生命气氛、生命气象、心灵时空、生命时空,就是审美家从文学作品中创生出来的作为似客体、未体的“美”,这就是“美本身”、“美本质”。而这里的“闪现”、“呈示”就是审美思维、审美直观、审美直觉。就是茵加登讲的“质不足”到“质和谐”的“审美成形”的审美赋形思维过程。至于达到“质和谐”的“审美成形”的审美思维机制,茵加登并未予以说明。从上面,我们对茵加登关于文学作品层次结构与文学之“美”的关系的阐述中,表面上,茵加登在上面的论说中,好像只讲了文学艺术作品的第二个层次“意义层次”与美产生的关系、内在机制,但实际上,文学艺术作品中的“美”的创生是与其四个层次的结构须臾不可分离的。

首先,在第一层次即“语音构造”的层次上,语音音强力度的强弱相间(例如印欧语系)或音程的高低、平仄相间(例如汉语)的“语音构造”的运动,必然产生语音的节奏、韵律,这种语音形式的韵律本身具有生命性、身体性,因而会生成一种无限的生命时空,气氛,美。这就是在“语音构造”层面的“质和谐”的“审美成形”的审美思维活动。

在第三个层次即“形象”或“形体”、“形式”的层次上,不仅生成第二层次的“意义单元”的气氛、光辉和生命时空、美之外,“形象”与“形象”,“形体”与“形体”、“形式”与“形式”之间的重复与对比的赋形思维感觉,又产生了形象、形体、形式重复与对比的空间关系,这种空间关系会产生一种形式时空,在这形式时空之上,还会生成无限的生命时空。这是在“观象”、“形象”层面结构的“质和谐”的“审美成形”的审美思维活动。

在第四个层面,即文学接受而产生的想象世界里,一方面产生第二层次的意义、情感、情绪、情调中生成无限生命时空、气氛、光辉的美,另一方面,也会像第三层面那样产生“观象”、“形式”方面的形式空

间,从而生成无限生命时空、气氛、光辉的“美”。

第五个层次,实际上就是前面四个层次上的每一个层次结构上的“质和谐”的“审美成形”的审美赋形思维活动产生的无限生命时空、气氛、光辉的“美”之间的再重复、再渲染,从而形成了一种“复调和声”的无限生命时空、气氛、光辉的“美”的鸣奏,最后最强烈的无限生命时空、气氛、光辉的“美”就最终产生出来了。所以茵加登才说:“毫无疑问,如果文学作品的个别层次中不存在审美价值属性,从而也就不能构成复调和声的话,那么我们试图剖析的那种结构也就不成其为艺术作品了。可是这并不等于说,由审美价值属性构成的复调和声本身就是艺术作品。复调和声只不过是使文学作品成为艺术作品的因素(假如作品中的形而上学性质得到表现的话),但是它却同作品中其他成分结合起来构成一个紧密相关的单元。”又说:“正如我们的分析所表明的那样,多重审美价值属性是在文学艺术作品的各个不同层次中形成的。正是由于这种原因,这些属性当中存在着相当大的多样性,反过来它们又全靠这种多样性才得以形成一种复调和声。”^[8]

实际上,第五个层面的“美”正是茵加登所谓文学艺术作品结构的“形而上学”性质的东西。茵加登告诉我们:在文学艺术的审美活动中,“再现的客观情景所能完成的最重要功能就是显示和表现出确定的形而上学性质。这种情况之所以可能可从我们在许多客观情景中见到形而上学性质这件事上得到最好的证明。另外,文学艺术作品也只有在这种情况下才能最深刻地打动我们。文学艺术作品通过表现出形而上学性质才达到它的顶峰。然而那种独特的艺术性却全靠文学艺术作品中完成这种表现的方式”^[8]。茵加登还对文学艺术作品的各层次结构的“复调和声”产生的“形而上学”做了一个比方:好像“突然有一天,像是上天的恩赐,也许是由于不显著和无人注意而且通常也是隐蔽的原因,一件‘事情’发生了,把我们和我们的周围都笼罩在这样一种不可言说的气氛之中(按,黑体着重为引者所加)。不管这种气氛的特性是什么,不管它使人感到可怕还是感到陶醉,它本身总是表现为一种灿烂夺目的光辉,不同于灰暗的日常生活,它还使所发生的事情成为生活中的顶点,不管它来自残酷和邪恶的谋害所引起的震惊还是来自由于神人感通而得到的精神上的无上快乐。这些时常显示自身的形而上学性质(我们喜欢这样称呼它们)正是让人感到生活是值得留恋的东西,而且不管我们愿意还是不愿意,我们心中一直隐藏着一种期待形而上学性质得到具体显示的渴望,这种渴望片刻不离地支配着我们去处理一切事情。形而上学性质的显示构成生存的顶点和深层基础。”^[8]在这里,茵加登所谓“形而上学”性质正是“不可言说”的“气氛”和“灿烂夺目”的“光辉”,这是审美活动中的“质和谐”的“审美成形”及审美赋形思维的产物、审美创生物。茵加登用“形而上学”这个语词来称谓“不可言说”的“气氛”和“灿烂夺目”的“光辉”这种无限的生命时空、美,他所企图表达的思想是“美是生成”,“美”是似客体、审美未体、准主体的美本质论。他想说的是,“不可言说”的“气氛”和“灿烂夺目”的“光辉”这种无限的生命时空、美,既不是“意义”情感情绪,也不是观象、形象,也不是艺术形式,而是超越与这些东西之上的“形而上”的精神实体——“气氛”、“光辉”、这样的似客体、未体。这是茵加登现象学美学十分重要的思想创造。另一方面,茵加登认为,这种“不可言说”的“气氛”和“灿烂夺目”的“光辉”,无限的生命时空、美,是通过“质和谐”而生成的“复调和声”的“审美成形”即审美赋形思维来“完成”的。这是茵加登的审美本质论的重要思想。

二、美是时空:杜夫海纳“审美经验现象学”的身体化美学特征

杜夫海纳(Mikel Dufrenne,1910—1995)也是当代著名的现象学美学家。现象学美学的一个共同特征就是关心身体化的审美经验、美与审美对象生成的关系。杜夫海纳关注的是审美经验中的“感性”、“感觉”、“知觉”和“价值”的问题。“感性”、“感觉”、“知觉”是指感觉、知觉到了“什么”,而“价值”是指这感觉物的价值“是什么?”在杜夫海纳的早期现象学美学中,首先是从关注的是“美”是“什么”的美学界的老大难问题开始的。

作为美本质的“美”到底是“什么”呢？杜夫海纳首先注意的是“美”的语法意义。他说：“我们是怎样谈论‘美’的呢？‘美’这个词，在日常用语中是作为形容词来使用的，在哲学或美学的科学用语中，则变成了名词。这就像逻辑学家所说的那样：宾词变成了主词，转过来又能被用作宾词。那么，当我们说‘美是一个概念’，或者说‘美是一切美的事物的共性’时，这两种不同用法到底有什么区别呢？”^[9]他认为，“美”有形容词和名词两种语法意义，当在日常生活中“美”被用作形容词时，“美”是指一种价值、意义判断，审美价值判断：这是“美的”。而当在“美学中和科学”中，“美”被用作名词，这个被看作为名词的“美”是什么呢？这里的难点在于，在现实世界上并没有一个客体对象叫做“美”的名称的，那么，这个不是客体事物又被称为名词的“东西”是什么呢？这是“美的本质”的难点所在的问题，从古希腊到现在都是如此。

最初，杜夫海纳的现象学美学得出了与海德格尔、梅洛庞蒂和茵加登近似的结论。他在反思：“美到底是什么呢？”他说：“美就是这种从事物之中被感受到的事物的价值，是那种自在之中直接显现的价值；在那种情况下，知觉不再是一种实用的反应，实行不再是功利性的。”^[9]那么，这个“那种自在之中直接显现”出来的有“价值”的东西又是什么呢？杜夫海纳说：“在审美经验中，如果说人类不是必然地完成他的使命，那么至少也是最充分地表现了他的地位：审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲切的关系。他需要美，是因为他需要感到自己存在于世界。而存在于世界，并不是成为万物中之一物，而是在万物中感到自己是在自己身上，即使这万物是最惊人的、最可畏的，因为万物都是有表现力的。”^[9]这就是说，美是在自己的身体感上感觉到了的具有“存在”感的“存在”物。所以，杜夫海纳说：“美不是一个理念，也不是一种模式，而是存在于某对象让我们感知的对象中的一种性质，这些对象永远是特殊的。美是被感知的存在，在被感知时直接被感受到的完满。”^[9]在这里，“存在于某对象让我们感知的对象中的一种性质”是一种价值，审美价值。这时的“美”是形容词：美丽。而“美是被感知的存在”中的“美”则是名词。从这里看出，作为名词的“美”是指我们“感知”到的“存在”，这是因为“被那些只是呈现但在感性中却得到辉煌的充分肯定的对象所满足。美就是这种事物之中从事物之中被感受到的事物的价值，是那种在表像的独立自在之中直接显现的价值；在那种情况下，知觉不再是一种实用的反应，实行不再是功利性的”^[9]。那么，这个“美”的价值指称“对象”又是什么呢？杜夫海纳说：“在审美经验中，如果说人类不是必然地完成他的使命，那么至少也是最充分地表现了他的地位：审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲切的关系。他需要美，是因为他需要感到自己存在于世界。而存在于世界，并不是成为万物中之一物，而是在万物中感到自己是在自己身上，即使这万物是最惊人的、最可畏的，因为万物都是有表现力的。”^[9]但是，我们还是不知道“存在”是“什么”，因为，“存在”还是一个表示性质存活、存有，“是”的动词。在下面这段话中，杜夫海纳象征性地模模糊糊地描述了这个“存在”是“什么”东西。他说：“审美对象在自己的躯壳内产生一种感觉，犹如风使大草原具有生命力一样；它是向我们作出的一种信号，要我们只参照信号。为了具有意义，对象无限化，变成了一个独特的世界，它让我们感觉的就是这个世界。这个对我们说话的世界向我们说的是世界，丝毫不是观念、抽象的图式，添加于视觉之中的无视觉的景象，而是成为一个世界的原则。可见物的表面。”^[9]他认为这种“感到自己是在自己身上”，“在自己的躯壳内产生一种感觉”，即“存在”这种“感觉”不是理性的“观念”，而是一种具有“无限性”即身体化的生命自由感的“记号”，一种具体化的“图式”的境界性的“世界”。他认为，这个境界性的“世界”也就是梅洛·庞蒂(Merleau-Ponty)所说的：“‘使它配有不可见的储备的东西’，就是这表面所含有的、构成表面的感受的这个世界。这是一种在身体最深处回荡的感觉，但是它不像狩猎物、障碍、工具或者甚至谈话，它根本不要求活动，这种感觉使人感受到，它的理想性还不过是一种想像性。因此，审美经验现象学就直接遇到了在呈现中再现的发生即感觉的产生这一基本问题。人们因此可以理解，梅洛·庞蒂为

什么思考艺术的非直接性和言语的呼声的问题。”^[9]审美对象在“自己的身上”“躯壳内产生一种‘感觉’”,这种审美“感觉”,使人“具有生命力”和“无限的自由感”。这种审美“感觉”,使“对象无限化,变成了一个独特的世界”,这个“独特的世界”,既不是“观念、抽象的图式、添加于视觉之中的无视觉的景象”这样的理性的、概念性的观念、理念,它也“不像狩猎物、障碍、工具或者甚至谈话,它根本不要活动”这样的“客体性”事物、过程,而是“成为一个世界的原则”即无限的生命时空的“类理性”、“似客体”、“准主体”、“非客体”、“非实在”。在这里,“非直接性”是指“美”不是直接感知的客体事物,而是间接过程的似客体、未体,这里的“言语的呼声”是指审美价值判断的语言表达、审美判断。

总之,杜夫海纳在早期的现象学美学认为:“如果我们说一事物是美的,那我们就是在表明一个记号的出现,这个表明不能还原为概念,但这个记号却可以激励我们,召唤我们,它对我们谈论那个对我们谈论的某种自然。于是趣味就去倾听这个声音,只要它还听得到这个声音就行,而不必去考虑所传递的信息是什么,倾听的目的就是为了它判断说,审美对象是美的。说对象美,是因为它实现了自身的命运,还因为它真正地存在着——按照适合于一个感性的、有意义的对象的存在样式存在着。因此,我有理由认为自己的判断具有普遍性,因为普遍性标志着客观性,而这种客观性是由如下事实保证的:对象自身一旦以全部光辉显现的力量(附带觉知:无限生命时空)出现在我的面前时,它就在我的身上对自己作出了判断。”^[9]从这里看出,作为“存在”的“记号”的“美”,应该是一种“光辉”的似客体,正是它才让我们产生了“审美价值”的判断。或说是“美”是一种“气氛”:“人们能否把滑稽性、悲剧性或悲哀性称之为价值呢?或者确切地说,能否把这种或那种作品所特有的情感差别,如巴赫(Bach)的欢快、马蒂斯(Matisse)的宁静、伦勃朗(Rembrandt)的严肃,以及一个苏丹式的面具、一幅拜占庭(by'zantine)的镶嵌画或者一座法团式的花园使我们感受的那种难以名状的气氛称之为价值呢?为什么宁愿说价值而不说本质呢?因为术语本质指的并不总是本质的东西,这里本质的东西是无法明说的,是无法还原为普通观念的,而是应该加以感觉,就像感到花香或美德的芳香那样。”^[9]

现在我们可以清楚地看到,杜夫海纳早期现象学美学对“美的本质”是什么的问题的回答是:“美就是这种从事物之中被感受到的事物的价值,那种自在之中直接显现的价值。”^[9]换言之,美,是人们感觉到的一种具有“存在”感的生命力和“无限”感的生命“气氛”、“光辉”、“深度”,作为价值判断的“美丽”就是针对它而做出来的。这是早期杜夫海纳的现象学美学的关于美的本质的基本思想。

在后来的《审美经验现象学》中,杜夫海纳还是认为:“美确实指的是内在于对象并证明其自身存在的一种价值。”^[7]在这里,“价值”是指审美判断的审美价值,而这个审美价值判断所依据的证据,即审美判断的焦点觉知的附带觉知则是“证明自身存在”的“气氛”、“光辉”。总之,美并不等于一般的生物“存在”,而是“最充分”、“完善的”、“本真的”的最高的生命自由的“存在”。杜夫海纳说:“正是在不知不觉中人们引进了价值的等级表,正是因为人们假定美是审美对象的特性,是审美对象本真性的保证。……从这种意义上说,美暗含在审美思考之中。但若美不表示我们所说的艺术作品的本真性,那又表示什么呢?美的概念……,现在它指的不是对象的一个特定类型,而是所有对象在充分获得自己的存在时,……我们说一个对象是美的。”^[7]又说:“当对象直截了当地宣称自己享有实体的完善性时,美便表示对象的真:美是眼睛可感受的真,它是对先于反思的、令人愉快的东西的认可。”^[7]在这里,美就是一种“存在”价值的“等级表”中的最高“深度”、境界,这是一种存在时空,生命时空,这相当于叔本华的“美理念的感性显现的最高级别”的美本质定义。这个最高境界,无限的生命时空正是杜夫海纳所讲的“本真性”,亦即海德格尔讲“美”的“真理性”。

当杜夫海纳将美的本质感觉为理解为一种审美价值的“等级表”的时候,杜夫海纳的“美”的概念就既离开、超越了客观客体的形象、形状、形式,又离开、超越了主体主观的情感思想精神,从而进入空间、

时间的理想生命、充分身体自由感生命自由感的类理性的似客体了。所以杜夫海纳才说：“其实，不是我们决定什么东西美，而是对象通过自我显示来自己决定。审美判断与其说在我们身上完成，不如说在对象之中完成。”^[7]这里，“对象通过自我显示来”的东西就是“存在”价值的“等级表”中的最高“深度”、境界，一种存在时空，生命时空，就是“美”，这是美本质。于是，艺术时空、审美时空问题就成了杜夫海纳与茵加登对艺术作品分析的不同的审美思维现象学进路了。

茵加登对文学艺术作品的美学分析是通过文学作品的“语音构成”、“意义单元”、“观象(形象)体系”和“再现”及其“变化”的文学接受层次的这样的作品形式和内容，作品与接受的结构分析，最后提出文学作品的“形而上学”问题。其实，茵加登所谓文学作品的“形而上学”就是鉴赏者通过文学作品的四个层次结构的身体化感受、感觉、理解以及四个层次的“复调和声”的“质和谐”产生的无限生命时空之“美”。而杜夫海纳对艺术作品的审美分析则不同：从艺术作品中却分析出了审美时空的审美现象。前者关注、侧重的是审美(思维)的本质，后者关注、侧重的是美的本质

在对艺术作品的审美特质的审美分析中，杜夫海纳认为：“构成审美对象的感性不是作为难以理解的多样性，而是作为有组织的和有意义的整体显示的。”^[10]这里的“感性”就是“存在”价值的“等级表”中的最高“深度”(空间)、境界，一种存在时空，生命时空，就是“美”，这是审美对象诞生的前提和中介。而作为“感性”的“美”是从“是作为有组织的和有意义的整体显示的”。这就是说，我们对作品中“意义的整体”及其“组织”形式感觉、感受产生了感性、产生了美。所以，杜夫海纳说：“必须看一看对艺术作品的分析能否使我们发现一切作品所共有的结构成分，一些不再是形式的、而且可以说是有机的模式。”^[10]这是杜夫海纳的现象学美学中非常重要的思想。因为，这里，杜夫海纳将艺术作品的形式的描述转向了对“形式”生成的艺术家艺术创作的思维模型的描述。因为，这里，“一切作品所共有的结构成分”本来是“形式的”，当这“形式”，“不再是形式的、而且可以说是有机的模式”的时候，“有机的模式”就是人的审美行为、审美思维的“模式”了。也就是说任何艺术作品的形式、结构的生成都是由于艺术家的艺术创作的形象思维的“有机的模式”产生出来的。例如，任何文学作品都是通过“起承转合”或“重复”或“对比”的赋形思维的操作模型生成出来的，这个“重复”或“对比”或“起承转合”的赋形思维的操作模型就是杜夫海纳所谓“有机的模式”，及艺术创作的形象思维的操作模式，这其实就是审美思维的基本原理。而正是“赋形思维”的过程和结果就产生了艺术作品的时间和空间。

于是，杜夫海纳从艺术的两大类型——时间艺术与空间艺术——的代表艺术音乐和绘画进行艺术作品的审美分析，即时空分析。杜夫海纳说：“审美对象表面上虽有时间的和空间之分，却同时包含时间和空间。绘画并非与时间无关，音乐也并非与空间无关。”^[10]他说，在音乐与绘画的艺术分析审美分析中，“我们必须强调两点：一是时间和空间的连带关系，这是一个经常被先验的思考和宇宙论忽略的中心课题；二是与审美对象相关的时间和空间的特点。因为，这里指的不是客观世界的时间和空间——作品因自己的年龄或自己展出的地点是处于客观世界之中的——而是作品本身就是的时间和空间”^[10]。杜夫海纳说“作品本身就是的时间和空间”，这句话很伟大，因为，艺术本质上是艺术家的生命存在、生命理想、生活活动、生存活动的过程与物化、符号化、表达化，后者就是艺术的时空维度问题，这种研究思维方式显然是实践哲学的思维方式，即重视艺术实践过程本身，这就是时空哲学、美学的视域！这是西方美学史上第一次对艺术美的本质、美的本质最为渗透的理解与阐释。

我们知道，从创作来讲，音乐里的“时间”是音乐中的音程运动的过程；“空间”则是指音程组织的共时性的结构、织体；从审美来讲，音乐“时间”则是鉴赏者对这些音程运动的感觉、感受过程及其感觉、感受效果：节奏、韵律的整体感觉；而“空间”则是音乐节奏与韵律产生的展开感、放射感、自由感。是一种形式空间，心灵空间，思维空间，生命空间。但实际上，在音乐中生成的时间和空间形成了时空连带一体：空间的形成靠时间，时间的展开便生成空间；时间空间是融合在一起的，无法分离开来。同样，在

绘画里,“空间”是画家用线条对事物形象的组织、结构(赋形思维:重复与对比)产生的形式空间的感受,或者说是审美家,对作品的感受、直观(赋形思维:重复与对比)的非现实,非客观的感受效果、结果、状态而已;其“时间”感则是绘画线条对事物形象的组织、结构(赋形思维:重复与对比)的运动过程,或者说是审美家对这些作品的感受、直观的(赋形思维:重复与对比)的过程、历程、效果,这是一种非现实,非客观的艺术时间、形式时间,心灵时间、身体时间,动作时间、生命时间;二者形成非现实、非客观的“时空连带”的统一体。尤其是我们从音乐里的音乐时间(节奏、韵律、旋律)中直观(重复对比赋形思维生成了节奏;尤其是从绘画的形象、图像中直观出形式空间、生命空间的时候,更是如此。)而在书法作品的创作与审美过程中,其创作与鉴赏的时间性与空间性是同时生成的,水乳交融的,难分难解。这样一来,艺术时空就是艺术家或审美家的艺术生活状态、生命状态本身。因此,获得了它就是获得艺术家的生活状态、生命状态本身,因此,艺术时空具有“准主体”,所以我在2000年就指出,生命时空是一个“似客体”,换言之,也是“似主体”^[11]。正是因为这样,所以,杜夫海纳说:艺术作品中的时间和空间,“它可以说明审美对象享有的准主体地位,和审美对象既是自在又是自为这个事实”^[10]。由于,时间与空间都是康德所说的自我的“纯粹心象”,是审美对象的时空感,就是主体间性的体现,因此,作为真正审美对象、审美客体的生命时空、似客体、未体,才具有“准主体”的性质。

总之,我们在杜夫海纳的艺术作品的审美经验现象学分析中清晰地看到,艺术对象、审美对象的存在,本质上是一种时间和空间连带性存在。但另一方面,艺术创作与审美活动中经历的艺术时空又不仅仅是被动授予、感受的身体主体的身体化感觉过程,因为这些艺术作品与形式时空具有局促性,因此,审美过程中的更高水准的时空则是创造的、升华的无限性时空。这才是终极的审美时空,只有这样的审美时空产生,真正的审美对象才会产生。

上面,我们通过对茵加登和杜夫海纳的现象学美学的身体化美学维度的分析,我们看到:所谓现象学美学中的“现象”奥秘所在和身体主体的身体化美学的特征所在:实质上就是在审美活动中的身体化参与的身体感与生命感直观的介入问题。反过来说,所谓身体主体的“身体化美学”不是以身体为对象美学,而是对美和审美的身体化与生命化体验成果与成果进行描述的现象学美学,于是,我们发现目前很多身体美学是“有身体,没美学”的身体美学;另一方面,并非所有的现象学美学都是身体化美学,只有真正对审美活动与审美创生物进行体验,并进行描述的现象学美学才是身体化美学。这样我们就又发现,国内当前很多所谓的现象学美学并非身体化美学,也非真正的现象学,尤其是思维现象学的身体化美学,而是一种“有美学,没身体”的现象学美学。总之,真正的美学是对审美活动的过程和深创生成成果的直观,并对直观成果进行描述,最后形成的美学体系,这才是真正的现象学美学,也是真正的身体主体的身体化美学。

参考文献:

- [1]胡塞尔.逻辑研究(第二卷)[M].上海:上海译文出版社,1999:19.
- [2]胡塞尔.纯粹现象学和现象学哲学的观念(第一卷)[M].北京:商务印书馆,1992:353.
- [3]倪梁康.现象学及其效应:胡塞尔与当代德国哲学[M].北京:商务印书馆,2014:180.
- [4]茵加登.现象学美学:其范围的界定[C]//西方学者眼中的现代美学.北京:北京大学出版社,1987.
- [5]李普曼.当代美学[M].北京:光明日报出版社,1986:289,294,301,301.
- [6]茵加登.文学的艺术作品[C]//二十世纪西方美学名著选(下).上海:复旦大学出版社,1988:258.
- [7]杜夫海纳.审美经验现象学(上)[M].北京:文化艺术出版社,1996:21,21,15,17,18,19.
- [8]蒋孔阳.二十世纪西方美学名著选(下)[M].上海:复旦大学出版社,1988:258,260,267,263,260.
- [9]杜夫海纳.美学与哲学[M].北京:五洲传播出版社,1987:11,4,4,4,3,11,12,4,26,32,11.

[10]杜夫海纳. 审美经验现象学(下)[M]. 北京:文化艺术出版社,1996:273,276,277,277,277.

[11]马正平. 生命的空间:《人间词话》的当代解读[M]. 北京:中国社会科学出版社,2000.

(责任编辑 蒋成德)

Figurative and Spatiotemporal: Characteristics of "Bodily Aesthetics" in Phenomenological Aesthetics

—Taking Ingarden and Dufrenne's Aesthetics as Examples

MA Zheng-ping

(College of Literature, Sichuan Normal University, Chengdu 610066)

Abstract: Through the analysis of the bodily aesthetic dimension of Ingarden and Dufrenne's phenomenological aesthetics, the mystery of "phenomena" in phenomenological aesthetics and the characteristics of bodily aesthetics are, in essence, the intuitive involvement of bodily sense and life sense in aesthetic activities. Conversely, the so-called "bodily aesthetics" is not the object-oriented bodily aesthetics with body as its aesthetic object, but the phenomenological aesthetics which describes the results and achievements through the bodily and life experience of beauty and aesthetics. However, we find that the so-called "bodily aesthetics" nowadays are just those which only "have bodies but without aesthetics"; on the other hand, we also find that not all phenomenological aesthetics are called "bodily aesthetics", only those which truly sense, experience and describe the aesthetic activities and aesthetic creations are called "bodily aesthetics". In this way, we further find that many so-called phenomenological aesthetics in China are not bodily aesthetics, nor real phenomenology, especially the bodily aesthetics of thinking phenomenology. They are just some kinds of phenomenological aesthetics only "having aesthetics but without bodies". In a word, the real aesthetics is the intuitive description of the process of aesthetic activities and their deep-rooted results to form an aesthetic system. Only in this way can we call it the real phenomenological aesthetics or the real bodily aesthetics.

Key words: spatiotemporal aesthetics; bodily aesthetics of subjectivity; bodily aesthetics; thinking phenomenology