差异与关联：重释审美感性与审美理性

谭容培，颜翔林

摘要：审美感性与审美理性是美学领域辩证关联的核心范畴。经由主体的意向性审美活动，自然感性转化为审美感性，审美感性具体表现为形式感性和象征感性两种形态。形式感性是对自然感性的秩序化，象征感性是主体在感性事物与非感性事物相遇中的意义重构。与此相关，建立在审美感性基础上的审美理性，是包容隐匿想象功能和自由价值的理性形式，也是能够诉诸直观的理性。审美理性执著于审美活动之中的意义追问，表征着生命存在的诗性智慧。所以，无论是一般的审美活动还是艺术活动，都不同程度地衍射着审美感性和审美理性的灿烂之光。

关键词：审美感性；审美理性；意义；想象

作者简介：谭容培，湖南师范大学文学院教授（湖南 长沙 410081）

颜翔林，温州大学文学院教授，文学博士，博士生导师（浙江 温州 325000）

审美感性与审美理性为美学的核心范畴，尽管这两个关键词在美学著述中出现的频率很高，但迄今没有获得确切的逻辑界定和学理性阐释，甚至有不少学人将审美感性和审美理性与作为哲学范畴的感性和理性混为一谈，由此引发理论上的混乱和误读。显然，这两个美学范畴如得不到明确的界定，美学就难以获得规范理论的可能。

传统形而上学的理性主义美学坚持贬抑审美感性的立场。柏拉图断言“美本身”不能通过感觉器官去感受，外观中的在场是以真理在场为前提的，而超感性领域的至尊地位的获得必须以感性领域的贬值为代价。即使比较重视感觉的赫拉克利特和德谟克利特，也将感觉说成是“坏的见证”和“暧昧的知识”。

康德则反对形而上学将实存归于超越感性的所谓理性存在和实在，并凭借先验感性形式来超越美学的纯理性建构，认为只有纯然的感性方式、现象之方式才能算得上判别美与不美的依据。但康德的先验感性形式不同于自然主义的自然感性（诉诸物理空间的感觉材料即质料），而是指审美主体通过象征和类比等方式，使道德的善的理念与自然现象发生关联，令“形式因”和“创造因”与“目的因”相沟通，以达到感官世界与理想世界的协调，最终实现自然秩序与道德秩序的和谐。其理论创造性在于既明确了自然之美在于感性形式，又赋予自然之美超感性的内涵。

生活世界的审美活动不再处于“人心之动，物使之然”的耳目役心的被动状态，而是如王夫之所说的“心之动几”与“物之动几”相遇而成，审美主体能够自由地运用心灵的意向性功能，根据情感选择和意义重构，扬弃和改造自然形态，使之提升到自我的形式（感性形态）。胡塞尔现象学认为：“任何为我而存在的东西所具有且能够具有的每一种意义，不论是按照它的‘所是内容’（Was），还是按照‘它存在着且存在于现实中’的意义，它都是在或者从我的意向生活中，从意向生活的构造性的综合中，在一致性证实的系统中被我澄清并揭示出来的。”在现象学视域，存在形式由于感性活动的意向性建构，意义获得敞开和洞明，由此使审美活动与美感得以可能。

皮亚杰的发生认识论，可用来揭示审美感性反应过程。皮亚杰认为，对于外部世界的认识，是一个由操作性活动内化为主体的认识图式，以及由主体的认识图式外化以吸收和同化外部刺激的双重建构过程，即认识活动的内化及认识图式外化的双重建构。审美感性反应是一个比一般反应更为复杂的心理过程，它包

含同化与顺应两个结构。所谓同化,是说主体根据先验的反应图式的结构特性,对带有亲和倾向的对象的刺激作出自由选择和重新整理,把对美的图式特质纳入主体图式之中,即通过反映对象反映主体,达到审美体验的确证。所谓顺应,是说主体反应图式不适应对象的刺激,对象的刺激又强烈震撼和吸引主体时,主体则调整或重建反应图式使之适应对象,以求按照对象图式的逻辑反映对象,即主体通过反映自己反映对象。对象刺激样式越新颖,刺激力度越深沉,顺应反应的作用就越突出。同化是“感物而动”,顺应则为“随物以宛转”。不管是同化反应还是顺应反应,都是以感性为基础,以感性为中介。失去了感性基础和感性中介,没有感知、体验和想象,就无所谓审美反应。无论谋求什么精神现象取代审美感性现象,都如同纸做的花,即使精致得可以乱真,终究因缺乏那鲜活的情感生命和生活体验内涵,而显得苍白和不真实。

必须辨明的是,这里所说的“感性”并非传统形而上学意义上的低于理性认识的感性,而是作为审美对象存在方式的“审美感性”。这种感性现象大体具有两方面的规定:其一,它作为反映人的心灵自由的感性现象对人具有亲和性和怡情性。其二,这种感性形式和意味,可以寄寓人性意义和情感内容,转变成为“沉入物质的精神”;当然,它需要审美感觉来感知,就是有“音乐感的耳朵,能感受形式美的眼睛”所具有的那种感觉形态,这种“感觉”蕴藏着类同现象学的意向性活动的要素,亦即等同于创造生命意义的“意向性体验”(伽德默尔语)。

经审美反应所形成的审美对象,是心物交融的结果,而审美感性是它的存在方式和基本特征。它不再是自然之物,但它具有自然无饰的禀性;它来源于自然界和现实生活,但不是原初的自然存在,而是内在于自我的世界,立足于生活世界的感性升华,显现或暗示着人的生命意义和人性意义。审美感性对象往往以其外观的鲜明性和内涵的丰富性,经久不息地感染和滋养着主体精神。审美感性不仅是审美活动过程中意向性作用的中介,而且是审美对象存在的方式之一。由此,审美对象就是审美感性的意义呈现,虚拟而意象化地呈现于主体感官。

审美对象的感性呈现状态取决于心/物相遇中的交互融合与提升,也可以说,是存在者“去蔽”意义上的敞开状态,即主体于自由之境和凝神观照的明朗中,开启自由交流和想象的空间。我们从特定的自然物象所直观和体验到的这种移情结构或意义重构,不同于外部自然界的因果逻辑的作用,而取决于人们内在的意向性和移情功能。在心灵自由和富于生命体验的主体结构里,每一片风景都是一片心灵的天地,山水含情,花鸟有意,大自然与人灵犀相通,心神相会,可生无限之情。贝多芬和大自然美妙天籁发生共鸣,产生丰富奇异的情感体验,他的音乐表现人类伟大而崇高的情感,可显无限之景。倘若一个心灵贫乏而卑微的人,或者一个缺乏激情和想象力的人,即使面对美的对象所发出的强烈的情感召唤,也只能像听到耳边吹过的风,看到脚下流过的水一样而无动于衷。因为这是一个审美感性和生命体验匮乏的主体。

二

审美感性的逻辑起点是自然感性。自然感性是指自然物象的质料结构特征,即未经主体意向性重建的原初状态。这种原初自然性质所决定的自然感性,包括原生态的生活表象,对于形成审美意象不可或缺。按照亚里斯多德的思想,质料和形式是统一的,质料和形式的关系是潜能和现实的关系。质料作为事物的最初原因和潜能,通过动因向现实运动,使潜能(自然形态)转变为审美的现实,成为审美表象和形式。从这个意义上说,章学诚的“人心营构之象,亦出自天地自然之象”(《文史通义》)之说,和现象学的意向性理论之间存在着精神契合性。

美的事物都具有以自然属性为基础的感性形态,有一定的外部特征和外貌,如色彩、线条、形体、声音等。主体要直观和体验到对象的美,只有凭借感性方式,接受来自感性现象所提供的各种表象,以能听懂音乐的耳朵和能看懂形式美的眼睛去感知对象,进而发挥心灵直觉和想象力,以审美的类表象进行组合和变形,进而重构和引申事物意义。尽管经主体意向性感知和体验之后所形成的审美意象,已“将俗肌消尽,然后重换仙体”,但还是割不断与自然感性千丝万缕的联系。如果完全排除自然感性因素和感觉材料,就无从在主体与自然的机缘巧合中发生审美反应,形成心/物营构之象即审美对象。“对象是完全可感的,是完全

奉献给感性的。”如果否定了审美对象的感性特征,或以纯粹抽象的精神现象取而代之,就退回到了非审美的理性立场。

审美感性的深厚根源在于为人的生命活动提供自由空间和精神食粮的生活世界,或者说,只有在自然感性的基础上才使审美感性得以可能。有些本身具有组织结构体的自然感性事物,如具有类型特征的自然风景,仿佛现成地成为人们的审美对象,即所谓“云霞雕色,有逾画工之妙;草木贲华,无待锦匠之奇”(刘勰《文心雕龙·原道》)。事实上,审美感性并非对自然感性事物进行简单复制,而是要经过心灵的意向性活动,借助于感知、直觉、体验、想象等心理势能,展开对对象的选择和提炼的活动,使自然感性诞生新质的结构、意象与意义。一方面,自然物的质料及其形态是转化成为审美感性的潜在因素;另一方面,作为感知者的心智能力和审美经验,是自然感性转化成为审美感性的必要主体条件。只有通过主体的审美观照,“将事物的形式传与心灵”,才得以把潜在的感性形式转变成现实性美感。

审美感性不同于感性认识中观察获取的客观外界印象,也不同于日常生活感性。从艺术的感性方面来说,它有意要造出只是一种由形式、声音和意象所组成的虚构世界。“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也借助感性化而显现出来了。”这种审美感性,体现了心与物的亲和,自然形式与心灵旨趣的契合。传统诗画塑造的梅兰竹菊之所以富有意味和焕发出精神生气,显然与梅兰竹菊本身的自然结构与形态有关,但其自然形式如果得不到心灵自由之光的照亮,也就永久地归于沉寂,无缘与心神达到悠然相会,而实现精神对物质的介入与精神对物性的超越。

自然感性向审美感性的转化,取决于观照者和自然物两方面的对应结构:一是自然物应当是一种对情感有召唤力的形式;二是观照者记忆中已经储存了与这种客体物象相对应并据以进行意向性活动的组合性类表象。两方面的交互作用和建构,实现心灵向自然感性的渗透,自然感性向审美感性转化。如枯藤、老树、乌鸦、小桥、流水、人家、古道、西风、瘦马、夕阳这些自然感性事物,在有审美感觉的主体看来,具有独特的结构形态和美感因素,呈现荒凉、哀伤、暗淡的情调,引动了诗人(马致远)深切的思乡之情。这些散布于旅途中的自然之物,经主体的体验感悟和重新组合后,诗化成为充满生命意味和哀婉情调的审美感性现象。可见,表象在再现主体早先感知的对象时,并不是尽它的所有细节来投射,而是根据心灵旨趣作出某种有意义的选择与综合,选择该对象最有代表性的、最重要的属性与特性,心灵向个别客体物象(自然感性)渗透,最终得以营构成类表象(审美感性)。“以形象的表象为基础可以实现想象和虚构”,最终建构艺术意象。

审美感性差异于一般感性的地方,在于它不是普通直观所形成的对现象界的零乱印象,而是经由心灵组织的完整的感性形象和感性形式,因而又可称之为形式感性或重构感性。审美对象是诉诸感性的,感性的范围和秩序又为形式所确定和把握。形式不仅决定感性对象的外在轮廓,还决定感性对象的内在结构,即确定内容的组合和意义的生成,并使之诉诸由线条、色彩、乐曲、言语、图式等所组成的审美秩序及审美形塑。“形式是对质料的否定,是对无序、狂乱、苦难的把握,即使形式表现着无序、狂乱、苦难,它也是对这些东西的一种把握。”所谓审美形式,就是把握自然感性现象中诸种张力,使之秩序化和再生结构,赋予其生气和灵性、意义与美感。

离开审美感觉能力去谈形式美或离开客体形式潜能去谈形式美,同样都是片面的。在审美活动中,形式感性是主体的形式感和客体的形式潜在“照面相遇”中的相互契合,是交互性的对话活动。从自然方面来说,它慷慨和善地满足主体的某些需要,顺从地“感发心情和契合心情”,但主体的有些需要和愿望是自然所不能直接满足的,因此,主体不仅要顺应自然还要修饰自然,意向性地重塑自然,把外在事物变成他的工具和手段,以诗性思维并运用隐喻与象征的方式改变自然,来实现他的目的和审美理想。“如果主客体携手协作,自然的和善和人的心灵的技巧密切结合在一起,始终显现出完全的和谐,不再有互相斗争的严酷的情况,这就算达到了主客两方面最纯粹的关系。”形式感性就体现了这种最纯粹的关系。因此,形式感性既与先天因素有关,又是审美经验的积累和提升的逻辑结果。先验形式要演变为审美对象,必须诉诸主体的审美体验,而且还要通过与视听感官紧密相联的语言之思。因而,形式感性是主体的形式感对客体的感性外观与结构形式的重塑。任何线条、色彩、乐曲等艺术语言都表征着这种艺术造形,它善于将无序庞杂的

生活和零散的经验事实提炼净化为有序的完整结构,善于把握自然形式到审美形式的转化所带来的物理时空到心理时空的变换,善于创造有意味的形式感性去蕴含生命意味的奥秘,传达诗性感悟的真谛,因此使现象界诞生新的生存意义。

形式感性具有审美价值的根源,它来自形式所表示的情感概念和内容概念。如果说内容是审美关系内在诸要素的总和,那么,形式则是内容的结构方式和存在方式。上乘的艺术作品,形式和内容相协合,一定的内容都必须以一定的形式得以呈现,一定的形式也不能脱离一定的内容而存在。即使是线条、色彩等纯形式,也能通过身体体验和联想而引起情感活动。形式是审美对象的外在感性构形,内容则是审美对象的内在意味蕴涵。当感性全部被形式感渗透时,意义就包涵和呈现于感性特征之中。因而在审美活动中,寄寓着双重内在性:形式内在于感性,意义又内在于形式。这意味着,形式依托于感性而存在,内容又诉诸形式而显现。在审美体验和审美理解达到最佳组合时,形式生成为内容,内容转化为形式。因而,评价一件艺术作品的审美价值,不仅在于揭示其中蕴含的意味或感受审美形式,更重要的是对业已演变为形式的内容(感性显现的艺术生命体)进行总体观照和解读,因为形式和内容因系于鲜活的感性形象而凝聚为艺术文本的有机体,所以,不论是使内容离开形式还原为抽象内容,还是使形式摆脱内容还原为纯形式,都是对艺术生命体的肢解。艺术作品的内容只有化成形式感性和审美感性,才能焕发精神气韵,形成有内在生命结构的审美意象。

从审美心理学意义上看,审美直观提供了心与物通的契机,使主体能够整体地把握审美感性。就文艺的创造与接受而言,形式感性成为人类精神世界和情感世界的承担者,其所蕴涵的内容和意义,一般是通过创造性象征意象(非固定性、非模式化象征)及对象征的体验和理解而得以实现,从这个意义而言,它又可被称谓“象征感性”。

象征是审美思维实现从具象到抽象、再从抽象到具象飞跃的主要手段,通过象征,使直观感性所呈现的物理时空被开拓成为更广阔的心理时空,个别对象提升成为具有普遍人性意义的对象,单个人物形象被启示成为人的类型或进而成为人性本身的典型。维勒克·沃伦认为,象征具有重复与持续的审美特性,是在“个性中半透明地反映着特殊种类的特性,或者在特殊种类的特性中反映着一般种类的特性……最后,通过短暂,并在短暂中半透明地反映着永恒”。因而,象征物与被象征的意义经过想象结合成为意象的过程,不仅是从具体转变为抽象的过程,同时也是抽象上升到具体的过程。象征运思的全部实质在于,通过感性直观和本质洞见,使感性事物和非感性事物在反思性想象中相遇和吻合,最终超越直接感性存在,使蕴涵整体性存在的象征意义得到彰显和出场,并使感性存在的生命意义和人性意义得到审美确定。

从上述意义上说,审美感性对象是象征物与被象征意义的完美结合。一方面,不存在离开象征物或表现媒介而单独存在的意义或意象。如一个画家总是“用色彩、线条、形状去思考”,一个音乐家总是“用音符来思考”,是“通过音符、管弦乐、音调、旋律、线谱、和声等诸如此类的东西想出他的音乐概念(或形象)来的”。另一方面,如果离开了被象征的意义,象征物和表现媒介也就无以用来彰显人文精神和人性意义。只有通过象征,赋予感性和想象以新的思想材料和表象质料,才有可能使自然形式和人的内在尺度建立对应的联系,从而使自然形式获得能够与之相称的审美文化负荷。在美学视域,绿色的植物、鲜艳的花朵、潺潺的溪流、明灭不定的星空,都可能是人类生命的感性象征,具有无限可能的诗意与美感,更不必说那些蕴藏人类丰富幻想和永恒意志的艺术文本了,它们与人类的生命意义息息相通。感性及其象征物对人的审美感官具有强大的亲和力,对人的情感与想象具有潜在的激发功能。人们在进行审美欣赏和审美体验时,往往视审美对象为类生命体(生命的象征),与之交流对话,展开审美体验和意义追问,在内省反思和想象中建造人类诗性生存的意义世界,使自然形态“由于意识的创造活动而提高到自我的形式,于是意识就可以在它的对象中直观到它的活动或自我”,即成为扬弃了的自然形态,获得“从他物中反映自我”,“从他物中享受自我”的拟人化的美学品格,成为人类共同情感的对象化存在,成为心灵生活的隐喻与象征。

作为创造性审美形式的高级形态,艺术史上的经典文本,无不蕴涵了人文精神、历史感和自由意志及人类的共时性(Synchrone)情感,体现了人类对理想和美的追求与确证。从这个意义上,我们可以说审美形式是心灵自由的象征。如果把象征仅仅阐释为一种艺术的表现手法,以为象征意义是人为地附加到自然形

式之上,就是狭隘的美学观。依照存在论阐释学观念,主体处于“存在”(Sein)和“此在”(Dasein)的生存境域中,现象界就其本性而言,都是与人的存在、与表象者和观照者处于被阐释性关联之中。在这一意义上,象征即是存在者对现象界的诠释活动,是存在者诗性生存的感性显现,亦是“合目的性的美学表象”^⑩。作为美学表象的象征,其意义起先隐而不见(即“不在场”),借用海德格尔的话语,象征的运思也是“着眼于超逾,亦即着眼于存在者之存在,来追问那个无,即追问那个首先对有关存在者之科学表象而表现出来的无”^⑪。如此而已,主体担负着召唤隐而不见的象征意义出场的责任。正是由于隐而不见(隐于感性形式之中)的象征意义的出场,使主体观照现象界时,有可能获得超越自我进入无限宽阔的自由领域,将自身存在同在场和不在场的万物融合一体,在远逾千载、绵亘万里的时空和“天地人神”进行对话,以渴求生命意义之澄明与诗意之敞开。

三

感性形式所蕴涵的内容与意义凭借象征得以可能,而象征的运思也就意味着审美理性的介入(在某种意义上,象征是对此在“理性直觉”)。尽管审美感和审美理性作为两个不同的美学概念具有相互独立性和差异面,但在审美体验和审美判断过程中,两者是相融相通和相互转化的。审美感和审美理性并非两个绝然对立的毫不相干的美学范畴,我们在讨论审美感性的同时不能不涉及审美理性。

理性主义为了张扬抽象主体,不得不把审美感性清扫出美的王国,将美学禁锢于理念论藩篱之内。现代生命美学和生存美学则把寻求感性生命之本义当作冲破理性主义的路径。叔本华的生命意志直觉论,海德格尔的存在本体论,马斯洛的高峰体验论,都从不同角度不同程度地拓展和深化了审美活动中生命体验的内涵。西方现代美学突破了传统的“先验美学”和“理性美学”的局限,将主体的感性生命作为美学运思的核心,用鲜活的感性主体取代形而上学的抽象主体。但是,非理性主义美学认为人是绝对个体化的感性生命存在,从而把个体生存与整体性生存隔绝与对立,导致个体生命存在的社会性内涵和精神文化内涵的剥离与消解。

在以往的美学探究中,诸多学者采取非美学的立场,把审美理性等同于哲学范畴的理性,由此造成美学概念的抽象化和僵化倾向。

我们认为,审美理性的界定和阐释,应立足于对工具理性、实用理性的超越,着眼于主体的审美生存向度和诗意生存之境的开启。就此新的理论层面而言,审美理性当具有以下意义指向和规范性:

第一,审美理性是蕴涵自由价值的理性。主体和客体之间存在一种特定的价值关系,即“客体以自身属性满足主体需要和主体需要被客体满足的一种效益关系”(马克思语)。主体之需要,其中包括了审美需要。近代哲学之核心是理性形而上学,表现为知识论与认识论取向。当代哲学则包容生存论与价值论路径,以创造主体的全面发展的生存境域为价值归属。哲学尚且如此,作为以追问存在意义和审美可能为目的的美学更应彰显这种诗性哲学。审美生存与诗意生存理应是人类生存的最高形态和境界。而审美生存与诗性生存,昭示着对生命自由和理想生活的渴求,是美学价值的最高体现。无疑,审美理性最重要的关节点就是追问和求证这种美学价值。所以,作为价值导向的审美理性,承担着提供有利于开拓审美生存和诗意生存的思想和智慧。

审美理性中所注入的价值论昭示我们,审美活动绝非局限于传统美学所设定的境域,包含着反映、再现、表现等认识论功能,而更重要的是,它被赋予了人类自我超越、自我复归、自我完善的崇高责任,被赋予了自由意志、伦理原则、诗意超越等精神内涵,它蕴藏着天地之间的道德律令和美感法则,“天地之大德曰生”(《周易》),这就是生命存在的“生生之美”之“第一原理”。所以,是否有利于感性生命存在及其自由发展,是检验审美理性的最高价值标准。因而,我们理应告别认识论和心理学层面对美的界定,而从生命存在与自由发展的广阔视野去审视和理解审美活动,关注个体的感性生命自由,以及社会共同体对这种自由的交互体认。与知识论和认识论不同,生存论和价值论视野的审美理性所观照的自由,不是对自由条件的创设,而是对自由的生命体验。审美理性的概念意在阐明,只有在审美生存的自由境界中,才能建立人与世界最

亲密和最深刻的关系——既合乎自然本性又合乎人性的人类生活目标。

第二,审美理性是富于想象力的理性。理性与感性之间既存在联系又存在差异。在审美活动中,要实现理性与感性的和谐协调,关键在于超越计算性思维和突破形式逻辑的牢笼,使理性成为“富于想象的理性”,以诞生生命自由和诗性生存的理性内涵。审美理性的想象特质之所以不可或缺,是因为“只有想象才能实现对敞开之境的允诺,对在场之物的显现和对不在场之物的容纳”^[13]。胡塞尔的现象学尤其强调了想象在理性活动的优先地位,海德格尔也延续了现象学推崇想象在思维中的重要性这一观念。由此可见,只有富于想象力的理性才足以担当起引导进行深层审美沉思和审美追问的重任。

审美理性是“富于想象的理性”,它可能存在于情感体验的当下瞬间,也可能是主体事后赋予理性意义。叶燮《原诗·内篇》云:“夫情必依乎理,情得然后理真。”无论在情感体验还是情感评价中,情与理总是相互依存和相互交融。情感离不开理性引导,理性不应是游离于情感的抽象说教,而是获得情感生命的诗意理性形态。审美理性所蕴含的“理”,并非抽象逻辑概念的“名言之理”,而是“幽渺以为理”和“默会意象之表”的“理”,它始终包含着情感表象和诗性意象的因素。这也规定着审美判断和审美评价必须建立在情感体验和情感理解的基础上,进而有助于拓展诗性境界,引发想象活动,作出合乎情感逻辑的象征与隐喻,诗性地追问现象界的意义,或者说人生之谜的解答,即生命的超越性意义。

生活世界中的物质诱惑和实用理性的束缚,往往使人变得功利、自私、狭隘。因此,海德格尔极为重视诗性与想象对主体的拯救功能,以诗意栖居抗衡物化的困境。庄子提出“心斋”、“坐忘”、“虚静”和“逍遥游”的策略,也意在使人潜沉于“游”的诗性状态,从物质重负和实证性思维定势中解放出来。想象的理性是思与诗的融合,可以克服“源自认知的困惑”。因此,唯有能包容隐匿生命智慧和想象力的审美理性,才能摒弃对物化经验的固守,使主体的诗意栖居成为可能。

第三,审美理性是能够诉诸直观的理性。直观是不以概念为媒介的洞见和领悟,是自我意识的内向运动,也是心灵向内的观照和体验,它引导精神直达事物的本真。审美理性通过象征和隐喻的方式,使自然形式所呈现的客观时空被转换为自由的心理时空,个别表象提升成为具有普遍人性意义的情感意象。显然,理性直观有别于一般的认识活动。一般的认识活动,主体总是局限于具体对象(存在者),站在与客体相对立上去观察客体,以求征服客体,而审美理性所要求的心灵直观,则以心物相通、以心会心的态度去感受外物,立足于对生活世界(存在)的总体观照,由此,诉诸直观的理性之光可以照亮被物性遮蔽的存在意义。

在黑格尔看来,直观必须有理性的在场,他所说的“在感性直接观照里同时了解到本质和概念”,是针对具体审美活动和具体审美对象而言的。海德格尔所谓的“理性的直觉”,则是对“此在”的“理性直觉”,它不是去把握一个具体事实,而是去理解一种存在的潜在性和可能性,以解释自我存身其间的世界,探求“存在澄明”的真理,即发现此在本身的存在方式。可以说,此种意义上的“理性的直觉”也就是诗化理性或审美理性,其显著特征在于,它不驻足于审美事物的外观及其形式,而力求内在地把握审美经历物与生活世界、与人的整体性存在相关联,并通过精神的自我创造,把扬弃了的自然形态提升到纯粹意识的形式,使有限的物理时空转换为无限的心理时空,超越遮蔽真相的“洞穴之见”,跳出囚禁生命的语言牢笼,实现真正意义上的审美生存和诗意栖居。这种直觉的理性或理性直觉,要求包括此在对世界的总体经验,“对人生意义的本真阐明”,这就极大地拓展了审美理性的理论视阈,赋予审美理性无限超越性的“理论”特质。

超越性和创造性是审美理性的本质特性。我们在审美理性高度上理解的生命智慧和生命自由,是彰显浪漫情怀的“独与天地精神往来”的自由,是超越物性存在和向往诗性生存的智慧。审美理性高度凝聚着人类对于生命自由和人性完善的新的认识和体悟,以便指引人们在最高层次上建立与世界的审美关系,在按照美的规律建造对象世界的同时不断实现对世界的观念改造和艺术掌握。

审美理性所具有的上述特质,使其超越了传统形而上学的科学理性和工具理性,因而寄寓着更大的理论张力。在某种意义上,它可以在理性与非理性之间建立亲和、协调的关系,消解两者之间的对立和差异。因此,审美理性表征着人类的生存智慧和诗性精神,具有科学理性和工具理性无可企及的人文价值。

合而言之,审美感性与审美理性是美学的两个核心范畴。所以,无论是一般的审美活动还是艺术活动,都不同程度地衍射着审美感性和审美理性的灿烂之光,从而凸显生命存在的诗性和自由之境。

注 释：

胡塞尔《生活世界的现象学》,上海:上海译文出版社,2002年,第153页。

米盖尔·杜夫海纳《美学与哲学》,北京:中国社会科学出版社,1985年,第61页。

达芬奇《芬奇论绘画》,北京:人民美术出版社,1979年,第24页。

黑格尔《美学》(第1卷),北京:商务印书馆,1979年,第49页,第327页。

布罗夫《论艺术概括的认识论特性》《外国理论家作家论形象思维》,北京:中国社会科学出版社,1979年,第252页。

马尔库塞《审美之维》,北京:生活·读书·新知三联书店,1989年,第141页。

韦勒克·沃伦《文学理论》,南京:江苏教育出版社,2005年,第214页。

H·G·布洛克《美学新解》,沈阳:辽宁人民出版社,1987年,第168-189页。

黑格尔《精神现象学》(下卷),北京:商务印书馆,1979年,第6页。

①康德《判断力批判》(上卷),北京:商务印书馆,1964年,第29页。

②海德格尔《路标》,北京:商务印书馆,2000年,第494页。

③谭容培、颜翔林《想象:诗性之思和诗意生存》《文学评论》2009年第1期。

Difference and Relation : Reinterpreting Aesthetic Sensibility and Rationality

TAN Rong-pei , YAN Xiang-lin

Abstract : In the field of aesthetics , aesthetic sensibility and aesthetic rationality are two associated core concepts. Through intentional aesthetic activities , natural sensibility is turned into aesthetic sensibility , which is manifested in formal sensibility and symbolic sensibility. Aesthetic rationality is based on aesthetic sensibility. It is the form of reationality which includes and eludes imaginative function and value of freedom and appeals to intuition. Aesthetic rationality focuses on the meaningfulness of aesthetic activities and represents the poetic wisdom of being. Therefore , both aesthithic and artistic activities reflects the brilliance of easthetic sensibility and aesthetic rationality.

Key words : aesthetic sensibility ; aesthetic rationality ; significance ; imagination

(责任编辑:文 心)