

论音乐的形象性

趙 宋 光

中央音乐学院編印

1982·6

论音乐的形象性

赵宋光

在艺术中，塑造形象和表达情感并不是两件事，而是一件事的两方面。

艺术要对现实生活加以活生生的把握，而现实世界本身是各种感官的对象；个别艺术种类的形式，可以仅仅是个别感官的对象，但要成其为艺术，达到形象性的表达，却必须唤起对广大生活的丰富的感受，必须能于借助欣赏者的联想或联觉，把这种对象跟其它一切感官的对象联结起来，融成一体。这种活生生的、完整具体的把握方式，是伴有情感态度的。在艺术创作中总是要强调表达情感，这不仅对音乐创作、舞蹈创作是正确的，就是对绘画雕塑的创作也未尝不是必要的，画论里就讲究“神似”、“气韵”。既然我们认识到社会情感是一定的社会生活在一定的社会成员身上的反映，就没有理由把具体、丰富、生动地反映现实即塑造形象跟表达情感割裂开来。

从另一方面看，社会情感的丰富性恰恰在于它不是空洞的自我感觉的几个类型，而是明确地指向现实事物，反映着客观世界的某种本质，由理性认识活动所支持的，这种意识活动本身就包含着对现实世界的具体生动的感受和把握。情感的传达必须通过那与客观世界有广阔而深刻的联系的、丰富而生动的形式，这也正是形象性的方式。所以，我们强调音乐要表达情感（而不是类型化、一般化的几种情绪）

时。非但不应该排斥形象性。反倒恰恰应该紧紧抓住形象性。真正的动人性是以形象性为条件的。

艺术所共有的形象性与情感性的统一。还有各各特殊的体现方式。各门艺术在以其特有的物质手段来唤起欣赏者的联想时所采取的方式。还有所不同。作为联想所依据的起点。艺术品是提供还是不提供特定概念。是描写性（造型性）和表情性（表现性）的分界线。或更准确地说。是通过描写来表情和通过表情来描写的分界线。

在形象性的表达中。描写性和表情性经常是交织在一起的。但两者的地位和作用的比重。在不同艺术部门可以不同。例如绘画是重摹拟的。是主要通过描写特定对象、提供特定概念来表达情感的。而以直接表情手段为辅助。音乐则是重直接表情的。主要通过表达情感来使人联想起那曾引起类似情感反应的许多对象和情景。而以摹拟因素为辅助。标题性作品里有某些音响是带有摹拟成份的。听了可以说得出。例如：这是鸟叫。那是雷鸣。这是军号声。那是马蹄声。然而。这种因素不仅不是绝大多数曲调所具备的。而且。即便在标题性作品里。所占的比重。所起的作用。以及它跟现实原型的毕肖程度。都远远比不上绘画中的描写因素。想不这样也不可能；如果当真把音乐里的摹拟因素提升到绘画里那样的地位。就不可避免使作品变得浅薄幼稚。音乐艺术。必须以乐音的组织结构形式对广大现实世界的各种运动、各种状貌和主体对它们的情感反应予以概括的比拟。才可能深刻地反映现实。

若对不同艺术种类中描写性和表情性两者比重的不同情况稍作分

析，就更可以了解音乐在这方面跟各姐妹艺术的异同。

从表面现象上讲，语言艺术跟音乐都能以声音唤起联想，然而如果把语言艺术的表现手段加以分析，就可以发现两种不同的因素，一种是语言因素，一种是直接表情因素，前者为主，后者为辅，两者对声音的运用方式是原则上不同的，两者跟音乐艺术手段的关系也是本质上相反的。

在语言因素中，声音（包括元音和辅音的音色，音节的音调起伏和节奏组织）是当作符号来使用的，它们的作用是作为符号外壳，唤起语义，显示语法。语义是对感觉知觉痕迹（表象）的概括，连最具体的语义也有起码的概括抽象性，所以语义总是概念。符号外壳跟它所代表的语义之间，极少内在的必然联系，每个人如不按照社会公认的样式（词汇和语法）来构成和缀连音节，便不能互相交换认识。语言因素中的表达手段，严格地说不是声音而是概念和语法范畴，文学欣赏的起点不是声音所引起的感觉，而是组织在语法关系中的概念所唤起的表象。语音不过是把人领到这个起点的“桥”。欣赏中的自由想象必须以特定概念为起点，在未达到这个起点之前谈不到自由联想。人家朗诵《浮士德》原文，我不懂德语，听得再清楚也无从欣赏。诗歌有隐喻，这是展开自由想象的领域，但若连字面的意思还不懂，又怎能知其所喻？第一步总得接受作者所提供的限定的概念。语言艺术的表达方式中，使用语词来作描写是主要的，即使象抒情诗那样，形象内容是着重表情的，它所采取的方式仍然是通过描写：或者是把内心情感当作对象描写出来（“举杯销愁愁更愁”），或者是以所描写

的对象对内心的比拟来抒发情感（“感时花溅泪，恨别鸟惊心”）。

音乐就不是这样。它一不把声音当作符号外壳，二不用限定概念为塑造形象的手段。在音乐艺术里，声音这种物质材料不是唤起艺术手段的外壳，而是艺术手段本身，不是引到限定概念的桥，而是自由联想的起点。具有一定组织结构形式的乐音，本身便是塑造形象的材料，它们引起的听觉，本身便是欣赏活动的起点。贝多芬的《英雄交响曲》，不需要也不可能象歌德的《浮士德》那样进行翻译。欣赏音乐作品，不需要也不可能象阅读文学作品那样借助于字典。用音乐抒发情感时，用不着让听众从作品里认辨出什么“杯”“泪”“花”“鸟”之类的限定对象。听众是凭着音乐的组织结构形式，就直接展开自己的自由联想的。

自由联想的直接展开，被人们描述为“形象的不确定”。这个描述是不确切的，但企图指出一个确实存在而未被阐明的现象。音乐欣赏中的特殊现象，其实不在联想之自由，而在其展开之直接。应该着重说明，自由联想本是任何艺术欣赏中的普遍现象，连语言艺术也不例外。欣赏时思想并不固着在限定的概念上。诗若只有字面意思，画若只能叫人认知，就不配称做艺术品。读诗而只能解句，观画而只能辨识，岂非“见与儿童邻”？作为艺术品的诗画，在真正的欣赏者那里，那是：在反复吟哦诗句时，在凝神观赏画面时，想象活动就在解句、辨识的基地上腾空而起，自由翱翔，去品味那言外之音，领悟那画外之意，置身于那含蓄深藏的内容之中。这种不限定对象的自由联想，也是因人而异，因时而异，不确定的。但同样重要的是还要看到，

自由联想时浮现于脑际的种种生活情景，尽管千变万化，总是萦绕着这作品的主题，脱不出这主题的思想情感所笼罩的境界。这一点，音乐也不例外。悲壮的作品不会引起轻快的联想，豪迈的不会引起柔弱的，愤怒的不会引起抚慰的，怀念的不会引起滑稽的。当然，这些字眼都过于笼统而类型化了，每一个独创的艺术品的特定个性，都不是某一个现成词汇所能标明的；如果不把这里的意思误解为“音乐的内容可以是类型化的”，那末，上述的性格对比就可以表明：音乐欣赏中的自由联想决不是主观任意、漫无边际、没有确定范围的。以上两层合起来看，就是说，在音乐欣赏中的自由联想活动正如姐妹艺术一样有确定的范围而无限定的对象，音乐塑造形象的特殊方式，其实并不在所引起的联想是自由的，而在于，这自由联想是直接通过对乐音组织结构形式的感受中奔驰出来的，可以不通过“特定概念”这道关口。

语言艺术在主要地运用提供概念的语言因素的同时，还附带地把声音用作直接的表情因素，予人以直观的感受。言语（即说话）不等于语言，它是对语言的活生生的运用，包含许多语言之外的成分。在日常言语中也好，在戏剧表演和诗朗诵中也好，人们吐出符号性的音节并不象收报机吐电文那样呆板，而是有抑扬顿挫，缓急轻重，厉柔粗细，有各式各样的语气（如同意、反问、命令、恳求、感叹、威胁等），各式各样的情态（如果断、踌躇、真挚、嘲讽、关切、淡漠等）语言艺术如果不采取书面形式，总有这种直接表情因素伴随着、辅助着符号性的因素，参与思想情感的表达，艺术形象的塑造。它们的作用，是借助人们对声音的各种状貌的直接听觉感受，唤起人们对生活

情景的联想，而不是提供概念。在语言艺术所运用的声音中的这种成分，是言语中的语言外因素，它们所处的地位不是概念的符号外壳，而是直接参与塑造形象表达情感的物质材料。把声音作为直接表情因素来运用，这在原则上是跟音乐艺术一致的。话剧导演常常需要使用音乐表情术语，这不是偶然的，这说明言语活动中的表情音调具有音乐性的本质。表情音调跟情感活动的联系，它对客观世界的概括方式，在本质上与音乐相通，不同的只是它处于萌芽状态，零散隐蔽，飘忽不定。音乐可以对言语中的表情音调加以提炼集中，加工形成自己的艺术手段，但其过程之漫长不亚于从铁矿里取得钢材。

言语（说话）音调中的这两个因素——语言音调和表情音调，由于本质不同，其表现和发展也遵循相反的规律。语言音调在某种语言形成以后便很少发展，而是趋向公式化，它的变化也跟全部语音的变化一样缓慢。表情音调则相反，跟说话的人所处的社会生活条件休戚相关，因而是无限丰富、变化无穷的，它有明显的阶层特点，充分地个性化，并随着时代的变迁而急剧地改变。两者对音乐艺术的关系也全然相反。当作符号要素来使用的语言音调，不但不是音乐的来源，而且还是限制音乐的。固然，在声乐里，我们不能笼统地主张摆脱这种限制，因为声乐艺术严格说来是诗歌与音乐的综合艺术，为了使双方结合得融洽，提高艺术完整性，作词者固应讲究格律，作曲者也不可不多尊重语言音调。提醒声乐作曲者重视音节的重轻与四声是必要的，但语言音调毕竟是对音乐的限制而不是它的模本。如将语言音调摆到

首要地位上来发挥，就必然阻碍音乐的发展，导致曲调的贫乏化、刻板化，导致它艺术性的退化凋蔽。这种事实的教训，在中外音乐史上都能见到（例如昆曲后期的衰落，达尔高梅日斯基的歌剧《石客》的失败）。反之，具有直接感染作用的表情音调，正如在戏剧舞台上刻画人物的有力手段，在音乐里也应该得到充分发展和高度夸张，这对于创作出形象生动、亲切易解、感染力巨大、生命力充沛的曲调，有不可忽视的作用。善于捕捉表情音调的精髓，使许多大师能写出“如倾如诉”的旋律。

拿语言艺术运用手段的方式跟音乐艺术手段相比较，使我们看到，音乐艺术手段跟概念的符号根本不同，而跟日常说话中的直观性表情因素一脉相通。为了进一步在对比中认识直观性表情手段塑造形象的原理，我们还需要注意到塑造形象的另一种方式，那便是：使人认知。使人认知不同于直观感染的是，它也提供概念；但它又不是借助符号来提供概念，而且通过摹拟对象。我们若是分析一下绘画艺术手段，就可以清楚地区分出非符号性地运用物质材料的两种不同的原则——使人认知与直观感染。两者的对比将有助于深入研究音乐形象的特点。

绘画中的色线形，并不用作符号（不同于文字的线形），它们本身就是塑造形象的艺术手段。然而，非符号性地运用的色线形，又可以起两种根本不同的作用。一种作用是使人认知：凭着色线形的结构，人们能看懂，这是“花”那是“叶”，这是“乌云”那是“木船”，这是“握拳的手”那是“怒目的脸”等等。这里就提供了特定的概念，

这种概念跟语言手段所提供的属于同一性质，也是欣赏中的自由联想所依凭的特定出发点；所不同者是：那里的概念是由作者直接用语词召唤出来的，这里的概念则是他让欣赏者在认知视觉对象时由自己重新建立起来的。另一种作用是给予直观感染：以色彩的调子，线条的神韵，形体的几何特性，以及笔触、构图等各方面的表现手段，来渲染作品的主题。这些表现手段，不动用专业术语便无法具体列举，正如不使用音乐术语便无法列举各种各样的节奏、音色、和弦、调式、曲式、体裁。在这方面，手法极其繁多，区分极其精细，并且随着艺术经验的世代积累而不断地发展得更多更细。以色线形按这种表现原则来构成的特定形式，并不导向特定概念，而是以其中所弥漫的某种情感气氛，或更精确地说，以这种形式与人们某种生活情感的相互对应关系，来直接引起对生活情景的自由联想。

在绘画和雕塑领域中我们看到，在非符号性地运用物质材料的范围内，既可以使人认知对象，要求欣赏者通过特定的概念来展开自由联想，也可以予人直观感受，让欣赏者不通过概念而从特定的艺术形式直接展开自由联想。但绘画和雕塑是擅长摹拟的，提供特定概念的描写占主要地位，作者的情感主要透过所描摹的事物的造型而表达出来。如果叫人什么也认不出来，那便是不正常的。但直接感染的因素在造型艺术里起的作用，比在语言艺术里却大得多。这里提高这种作用是十分必要的，因为显然，单靠静止的视觉对象所能提供的概念，远不如语言的词义那么多面周全，那么细致入微，如果不发挥直接表

情手段的渲染作用。它们反映生活的本领和所能具有的感染力就将大受限制。但总的说来，描摹仍是绘画雕塑的基础。

音乐却不应重摹拟。音乐所擅长的是表达和激发情感。这是有深刻原因的。

人类不是不能用声音手段摹拟自然形态的现实音响。自古以来，人们摹拟事物声音的能力就不次于对事物色线形的描摹本领。但前者却始终未能象后者那样发展成独立的艺术。口技的价值不能与绘画相比。舞台配音效果从来只是从属于戏剧的小小辅助部分。摄影和录音技术的发明差不多是同时的。摄影能逐渐发展成一门艺术，录音却主要服务于讲话和音乐演奏的保存；讲话和音乐以外的声音记录。至多在电影、广播剧和广播报导中起一点辅助作用。这是什么缘故呢？这是因为，声音这种现象，除非是人们有意识发出的，在它自然的形态中，所能报导的现实世界情况极其有限，它的认识作用，跟自然形态的色线形报导现实世界情况的巨大作用悬殊到无法相比。在人类生活中，声音要就是象在语言中那样用作思想的外壳，要就是象在表情音调（可以说是音乐表现要素的萌芽形态）中那样用作比拟的手段，才发挥它反映现实的巨大作用。而在自然形态中，它对认识只能提供一些模糊片断的线索而已。那末这又是什么缘故呢？这又是因为，事物的声音是它们所发出的声波（某物体所反射的声波不可能当作该物体的声音），事物的色线形，除了发光体以外，都是事物所反射的光波及其空间关系，绝大多数事物在绝大多数状态下都不发出声波，但只

要有光照，都反射光波。因此两者跟整个现实世界的关系大大不同。事物的色线形跟现实世界的联系就极其多面，极其丰富，凭它们的报导所得到的认识也就有可能相当完整，相当详细，易于透过现象把握本质。反之，事物的声音跟现实世界的联系就极为片面，极为贫乏，凭它们的报导所得到的认识也就不能不是十分零星，十分可怜的，难于通过它们了解现实。

上述客观情况决定了音乐反映现实的特殊方式，它不可能象造型艺术那样以提供特定概念的描摹为主，而必须通过对广大现实的概括性比拟来反映现实，通过表达情感来描写对象。这正是音乐形象的主要特点。要讲音乐形象跟绘画形象的不同，这才是最本质、最重要的不同。这个特点，在音乐艺术的创作和表演中是作为客观规律起作用的，违背了它，就要降低音乐反映现实的深刻性，就要削弱音乐形象的丰富生动，就要阻碍音乐艺术的健全发展。

上面着重讲的是第一层意思，说明这客观规律的消极一面，说明是什么情况限制了音乐这个以声音为物质手段的艺术种类，使它不能象绘画那样以摹拟为基础，说明为什么说从主要提供特定的认知对象这种途径来达到形象性是它所不能胜任的。下面应该转到第二层意思，进一步指出这规律的积极一面，指出是什么情况予音乐以力量，使它比装饰和舞蹈艺术更善于表达情感，扣人心弦，指出为什么正是通过对广大世界的情感概括来达到形象性是它所特别擅长的。

在同样是以表情为主的三门艺术——装饰、舞蹈、音乐中，音乐

的表情力量最大。音乐比装饰能更强烈地作用于情感，更深地引起鸣，这是明显的事实。它的原因也较明显。情感本身就是一种活动、一个过程。动态的音乐当然比静态的装饰更便于追踪它、抓住它、引领它、支配它。音乐比舞蹈也更能富于感染力（虽然它使人认知的作用不如舞蹈），这从以下事实可以察觉：一、当我们观看舞蹈时，总会觉得那是别人在向我表达情感，而当欣赏音乐时却有可能达到那种境界：觉得那包围着我的正是我自己的情感。二、没有舞蹈的音乐是有可能满足情感的，而不伴有音乐的舞蹈却总仿佛若有所失。但这是由于什么原因呢？这当然不能再从动静问题来解释，而只能从听觉对象和视觉对象对情感的作用之不同，声音的感受和光线的感受跟情感反应的联系之不同，来寻找答案。我们发现，声音的感受较之光线的感受，它与情感反应的联系是更为紧密、更为直接的。

与情感反应的联系，从根本上说也就是与行动的联系。因为，一定的情感状态必定与一定的行动相适应。它要就是处于一定行动中的主体的内心状态，要就是为投入一定行动所必需的心理准备。所以，声音刺激与情感反应的紧密关系，从根本上说，也就是声音现象与人类行动的紧密关系。声音现象与人类行动的关系之（较之光波现象更为）密切，可以从两个方面来考察：一是，自然形态的声音，包括自然界的聲音（兽吼、禽鸣、风啸、山崩等）和人们的活动所产生的声音（行走、劳动等发出的响声），二是，人们为指挥行动而进行的言语活动，包括相互间的和对自己的行动指令。关于第一方面，实际上

是，当人类的祖先还是动物的时候，环境中出现的声音跟主体行动反应的直接联系，就已经建立起来了。声音的出现，总是意味着环境中有了某种变动，发生了某种情况（相反，光波的反射却是事物静止时也一直有的）；不论是不利还是有利的情况，都须要作出相应的行动，这种行动还不可能等到把情况认识清楚以后才开始，因为声音往往来自某一个看不见的地方（这又是因为声波绕射程度甚大而光波衍射程度极微的缘故），相反只有立刻凭这个听觉的线索先动作起来，才能进一步靠视觉搞清情况。就是由于这样的生存条件，在动物那里就在进化过程中形成了听觉对声音变化比视觉对光线变化更灵敏的感受能力，也形成了听觉感受和动作反应之间的无条件反射；这种灵敏性和反射机制，在每一个人从婴儿时期起就已作为本能表现出来了。关于第一方面的另一点是，由于体力劳动动作的直接结果往往产生某种声音，所以声音往往成为劳动进行状况的直接信号，因而，人们在动作的同时就自然地关注这伴随着它的声音，一旦声音发生某种变动，就作出相应的调整。这样，听觉感受与动作反应之间本有的紧密联系，就又在更高的阶段上得到了巩固和发展。至于第二方面，言语的声音跟行动的密切关系，就更加明显了。这里，声音和主体活动的联系，可以说是双重的。在第一重关系上，听觉感受（感觉的或表象的）是肢体动作的前导。任何有意识有目的的行动，都是在言语指令下进行的，不但在集体劳动的情况下，指挥者的号令和众人的吆喝声对于劳动动作的关系是如此，即便在个人默默进行的意志行动中，动作也都

是按照自己心里说的话（出现了听觉表象）而做的。在第二重关系上，听觉感受紧紧伴随着行动中的言语活动。因为每个人自从学会说话以后，言语器官的活动跟对言语的听觉就形成了愈来愈牢固的条件反射，即便在内心里想什么的时候，在这隐蔽的言语活动同时也伴随有相应的听觉表象。行动者对自己的行动抱着怎样的意向（热烈还是勉强、急促还是从容、草率还是正经等），首先影响到行动中的言语活动（不论是说出的还是内心的）的状况；而伴随着言语活动的一定状况，总有表情音调的相应状况在听觉中出现（不论是感觉的还是表象的）。听觉感受，就以这样的双重联系跟行动中的情感活动——一方面是直接支配外部肢体动作的情感活动，另一方面是从内心深处决定行动意向的情感活动——错综地交织在一起。

这种种关系，正是视觉感受所无法与之相比的。正是由于这种原因，嘈杂混乱的声音就比杂乱无章的色线形及其变动更强烈、更迅速地令人烦躁不宁，也正是在这里面，潜藏着音乐艺术陶冶人们性情比视觉艺术更有力、更有效的巨大可能性。当然，物质材料仅仅提供可能性，“可能”如何变为“现实”。这是要艺术实践方能解决的问题。然而物质材料所决定的可能与不可能，却是艺术实践所面临的客观规律，实践只能够在它所指出的方向上利用它，而不能够消除或变更它。声音提供认知所能作的很少，而支配情感所能作的很多——这是音乐实践只能利用而不能变更的客观规律。我们在理论上探索音乐反映现实的特点时，也应当循这个方向前进，把音乐内容放在跟情感活动的

密切联系中来研究它。

谈到这里，不免会引起一串疑团：你已经宣称音乐的内容很少能使人认知，而主要是主观的情感，这不是赞同了音乐内容的不可知论和感情论吗？这不是明显地否定了音乐艺术的认识作用吗？一开始你曾说音乐有形象，说来说去，所谓形象原来不过是情感而已，这不是偷换了概念，实际上否认了音乐的形象性吗？再往下说，恐怕就都不是唯心主义的感情论音乐美学的翻版罢了！

为了说明往下的探讨究竟要走怎样的轨道，在这里有必要插入一段哲学和心理学的讨论。

怎样理解艺术的认识作用，这是美学中的一个根本问题。为了搞清这个问题，我们先要谈一谈“认识”这个概念。现在大家通常都注意到认识深化运动的两个阶段：感性认识阶段和理性认识阶段，及其辩证关系：理性认识依赖于感性认识，感性认识有待于发展到理性认识。然而往往忘记了，“辩证唯物论的认识运动，如果只到理性认识为止，那末还只说到问题的一半。而且对于马克思主义的哲学说来，还只说到非十分重要的那一半。”“认识的能动作用，不但表现于从感性的认识到理性的认识之能动的飞跃，更重要的还须表现于从理性的认识到革命的实践这一个飞跃。”①认识运动不是只包括一个飞跃，而是包括两个飞跃；不是只包括取得知识，根据丰富和准确的感性知识材料，经过逻辑概念的思考，改造为深刻的理性知识，而是还包括支配行动：运用理性知识所揭示的一般规律，拟出实现某一社会目的

①毛泽东：《实践论》

的具体途径（计划、方案等），并且动员起主体的实践能力（为意志行为所必需的情感、知觉乃至体力与技能），以求目的之实现。无论是个体意识的成长，还是社会意识的发展，都必需不断地完成认识运动的两个飞跃，而不可能只完成前一个飞跃。正因为这个缘故，人类社会不仅需要科学，也同样需要艺术。科学的任务，在于帮助社会意识完成从感性认识到理性认识的飞跃，各个部门的科学著作（更准确地说，科学著作中符合客观真理的成分）是将这前一飞跃中若干个个别环节的完成。从个别人传播到全社会，从前人传到后代，为社会积累丰富的知识储藏，使后来者更快地完成前人所经历的理解过程，上升到更高的理性知识。艺术的任务，则在于帮助社会意识完成从理性认识到革命实践的飞跃，各个种类的艺术作品（更准确地说，艺术作品中利于社会进步的成分）则是将这后一飞跃中若干个个别环节的完成，从个别人传播到全社会，从前人传到后代，为社会培育饱满的实践能力，使后来者更快地具备前人所曾有的品格，进入更壮阔的精神世界。因此，一方面要看到，艺术和科学都对认识起促进作用，另一方面也必须看到，艺术所起的认识作用与科学的作用不同，因为它服务于认识运动的另一个飞跃。起不同的作用，决定了要用不同的表达方式：为促进前一个飞跃，必须通过科学的抽象，充实人的理性知识；为促进后一个飞跃，必须通过艺术的形象，发展人的情感、知觉和实践能力。

认识运动中的后一个飞跃所要到达的是实践的领域。实践是“人

的感性活动”①。而人类的感性活动之不同于动物的感性活动，就在于它的社会性。它经历了认识深化的理性阶段。它是以理性的逻辑思维为前提、扬弃了理性形式而具有理性水平的感性活动。感性，在此是指心理活动的形式，而不是指认识内容的水平，不能与认识的“感性阶段”混为一谈。具有理性水平的感性活动，不是低于，而是高于理性知识，因为它不仅具有普遍性，还进一步具有现实性、客观性②。它不是“有

①马克思把实践称为“人的感性活动”。在《关于费尔巴哈的提纲》中，我们读到：“从前的一切唯物主义……对事物、现实、感性，……不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解”。费尔巴哈“把感性不是看作实践的、人类感性的活动”。“直观的唯物主义，即不是把感性理解为实践活动的唯物主义……。”见《马克思恩格斯选集》，第1卷第16—18页。

②“在理论的观念中（在理论的领域中），主观的概念（认识？）是作为普遍的和自身没有规定性的东西来和客观世界相对立的。它从客观世界中汲取一定的内容并得到充实。在实践的观念中（在实践的领域中），这个概念是作为现实的东西（作用着的东西？）来和现实的东西相对立的。”“实践高于（理论的）认识，因为实践不仅有普遍性的优点，并且有直接的现实性的优点。”见列宁：《哲学笔记》，第228—229，230页。

“费尔巴哈想要研究跟思想客体确实不同的感性客体，但是他没有把人的活动本身理解为客观的活动。”同注①，第16页。