



艺术感觉论

对于作家感觉世界的考察

艺术感觉论

对于作家感觉世界的考察

图书在版编目(CIP)数据

艺术感觉论:对于作家感觉世界的考察/杨健民
著. —福州:海峡文艺出版社,2012.12

ISBN 978-7-80719-809-3

I. ①艺… II. ①杨… III. ①灵感—研究 IV.
①I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 297390 号

艺术感觉论

——对于作家感觉世界的考察

作 者	杨健民
责任编辑	郑咏枫
出版发行	海峡出版发行集团 海峡文艺出版社
经 销	福建新华发行(集团)有限责任公司
社 址	福州市东水路 76 号 14 层 邮编 350001
发 行 部	0591-87536797
印 刷	福州凯达印务有限公司 邮编 350003
厂 址	福州市金山橘园洲工业区台江园 6 号楼
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
字 数	310 千字
印 张	20.5
版 次	2013 年 1 月第 1 版
印 次	2013 年 1 月第 1 次印刷
ISBN	978-7-80719-809-3
定 价	58.00 元

如发现印装质量问题,请寄承印厂调换

目 录

第一章 导论：艺术感觉概述

- 第一节 艺术感觉世界是感觉和知觉的世界 ····· 1
- 第二节 艺术感觉作为一种“感应”方式 ····· 7
- 第三节 艺术感觉对于创作发生学的意义 ····· 14
- 第四节 艺术感觉的结构和功能 ····· 22

上编 结构论

第二章 艺术感觉过程是选择与建构的统一

- 第一节 寻求描述艺术感觉过程的“借喻基点” ····· 33
- 第二节 物理场：生活的原始“选择”与感觉载体的建构 ····· 36
- 第三节 心理场：文化心理结构的“反省”意识与知觉位置 ····· 42
- 第四节 审美场：想象力对于心理知觉模型的“变形” ····· 48

第三章 情—感觉论

- 第一节 知觉情感与生命感觉 ····· 54
- 第二节 艺术感觉的情感导向 ····· 61
- 第三节 作家情感逻辑的内化运动 ····· 67
- 第四节 情感撞击下的感觉变异 ····· 73

第四章 潜感觉论

- 第一节 潜感觉是一种“不自觉的感觉”····· 79
- 第二节 潜在直觉的能量充满和心理内化····· 87
- 第三节 灵感发生的双重机制：潜在直觉和想象力····· 95

第五章 作家的经验世界

- 第一节 作家的经验世界：超越知觉积累的结构····· 104
- 第二节 经验世界的有限性与艺术感觉的新起点····· 110
- 第三节 作家知觉经验结构的深层调整····· 116
- 第四节 统觉——作家的整体性心理经验····· 122

第六章 作家的记忆和记忆形态

- 第一节 缠绕与覆盖：作家的记忆与知觉的协同活动····· 128
- 第二节 想象——强化作家记忆建构过程的内在因素····· 134
- 第三节 有意记忆：“常醒的理解力”和知觉的集中定向····· 140
- 第四节 无意记忆：“情感的凝聚力”和知觉的开放系统····· 146

下编 功能论

第七章 作家对于感觉的把握

- 第一节 作家主体意识与艺术感觉····· 155
- 第二节 作家理性思维对感觉的整合与调节····· 169

第八章 艺术感觉中的选择功能和价值取向

- 第一节 艺术感觉活动中的选择模式····· 183
- 第二节 价值的感觉和艺术感觉的价值取向····· 195

第九章 艺术观察中作家的知觉功能及其超常意识

- 第一节 艺术观察的本质——“思维的知觉”····· 209

第二节 从格式塔看观察过程的整体知觉功能·····	215
第三节 作家超常意识的内在心理结构·····	221
第四节 超常性——“对于人的灵魂的感觉”·····	227
【本章附录】论艺术观察系统·····	233
第十章 艺术发现中作家的知觉功能及其超前意识	
第一节 艺术发现的知觉性与作家知觉活动的指向性·····	246
第二节 艺术发现中的“预感视界”与作家的超前意识·····	254
【本章附录】论艺术发现·····	262
第十一章 审美体验中作家的知觉功能及其超我意识	
第一节 作家对于感觉的体验特性·····	277
第二节 原型体验：气质性的感觉反射·····	285
第三节 深层体验：意象直觉、内部体验和深层感悟·····	291
附录一 读后感 / 王朝闻·····	298
附录二 文艺美学的新收获	
——读杨健民的《艺术感觉论》/ 孙绍振·····	299
附录三 《艺术感觉论》与二十世纪八十年代的理论转型 / 刘小新 陈舒劼·····	303
一版后记·····	312
再版后记·····	314

第一章

导论：艺术感觉概述

第一节

艺术感觉世界是感觉和知觉的世界

时至今日，我们似乎不能忽略这么一个事实：尽管人们可以毫厘不爽地阐述外界刺激引起人的生理和心理上的反应，从而形成感觉，但是，究竟什么是感觉？艺术感觉是如何发生的？艺术感觉的结构和功能又是什么样的呢？这些问题却久久地困扰在我们已有的文学创作理论中，由此导致了我们不无困惑地把创作过程看成是在一只密封的暗箱中冥冥地发生着的，从而陷入了艺术感觉乃是某种非实证性的认识圈套，或者干脆将艺术感觉视为一个“语到义断”的疑题。因此，我们常常在为一些作家对自己创作经验的那种富于“内省”自觉的亲切生动的描述所折服的同时，不免感到他们对于艺术感觉也有“说不清”之虞。作为作家，他们的天性和职责时时在逼迫他们必须描述自己的感觉，而当要他们对于自己的艺术感觉进行准确的说明时，他们往往感到为难。当然，这并不能意味着作家们对于艺术感觉的漠视或置若罔闻，相反，正由于他们对于艺术感觉的神经质的崇拜，唯恐在自己的作品中过多地逸失从生活中所感觉到的东西，他们才那样迷狂地在创作过程中时时追踪着自己的感觉，而对于艺术感觉本身却无暇顾及。这不是作家的过失，而应该归咎于我们的文学创作理论素来对艺术感觉注意得不够。

作家的创作活动意味着人和世界缔结着一种特殊关系，但是作家创作中的复

杂的大脑活动，本来就是一只“黑箱”，只有感觉，才是打开这口密闭的“黑箱”的第一扇窗户。换言之，作为发生在人和世界交换过程的最原始的接触点上的感觉，是连接人和世界的第一条纽带，接下去的，才是人的思考和行动。从哲学意义上说，感觉是人对存在的自我意识的第一证明。

人的感觉世界是人类心灵的“第二自然”。列宁早在一九〇八年就指出：“假定一切物质都具有在本质上跟感觉相近的特性、反映的特性，这是合乎逻辑的。”^①在感觉世界里，人类对于世界的接触和碰撞方式是形形色色的，因而，外在的世界的一系列现象也都被赋予形形色色的意义矗立于人的感觉范围之内。古希腊唯物主义哲学家德谟克利特把认识分为真理性的认识和暧昧的认识两种形式，属于后者的是视觉、听觉、嗅觉和触觉等感觉系列。^②尽管德氏多多少少区别了感觉与其他形式的认识（如理性认识）的不同，并且对感觉的局限性有所了解，然而，从人和世界的特殊关系来看，一个真正的感觉世界，并不是纯粹的对于世界的本能的“直观”（或直觉），而丝毫没有对于世界的整体意识（知觉）。如果仅仅把感觉定义为将感觉到的信息（即世界中变化着的信息）传达到脑的手段，那么我们的感觉能力就只能降低到低等动物的水平。因此，我们所讨论的人的感觉世界，尤其是作为作家的感觉世界，实际上是感觉（sensation）和知觉（perception）的世界。

那么，感觉和知觉这两个词表明了什么呢？心理学家对它们所下的定义往往是互掩的，并且，由于各种不同的心理学派本身的特点，它们对感觉和知觉的区分也是各不同的。我以为在这些不同的解释中，有四种意见比较有代表性：

（1）知觉是比感觉更高一级的感性认识形式，它更多地包含了理性因素。这就是巴甫洛夫所作出的解释，他说：“感觉是由某种外来动因（刺激物）给予感官的最简单的体验；而知觉乃是当这种刺激与其他刺激物以及从前的刺激的痕迹相联系时而在我们脑内所得到的一种东西。我就是在这种基础上了解了外在对象，这就是知觉。”^③这个意见表明，知觉的形成总是要受到过去经验的制约，或者说

① 列宁：《唯物主义和经验批判主义》，《列宁选集》第2卷第89页，人民出版社1975年版。

② 《古希腊罗马哲学》第106页，三联书店1957年版。

③ 《巴甫洛夫星期三》第2卷（俄文版）第55页。

在某种程度上总得借助已有知识作为中介和补充。我们对于一个比较熟悉的对象的感知，无需感觉到它的全部属性，而只要感觉到它的个别属性或特征，就可以参照已往的经验（从前的刺激痕迹）把握它的其他属性，从而形成关于它的整体映象。

（2）知觉最先是对事物（对象）的整体形象的感知。这种意见与上述意见恰恰相反，它出自于完形心理学派（格式塔心理学派）的理论。这个学派的奠基者马克斯·威尔泰墨从一种利用静态图片迅速连续出现而造成一种动态错觉的简单机械（玩具动影器）中，得出结论说：造成知觉的因素一定不止于五官的感觉。这种说法几乎动摇了自洛克以来所流行的根本观念。后来他和他的同行又经过种种实验，试图证明知觉并不只是将各种感觉放在一起的现象，而认为所谓的知觉，并不是先感知到物体的个别成分然后再注意到整体，而是相反，先感知到整体的形象，然后才注意到构成整体的各种成分。这种理论成为后来人们对于感觉和知觉的一种常见性的区分：“感觉是对事物个别特征的反映，而知觉却是对于事物的各个不同的特征——形状、色彩、光线、空间、张力等要素组成的完整形象的整体性把握，甚至还包含着对这一完整形象所具有的种种含义和情感表现性的把握。”^①

（3）知觉是对于刺激信息的一种解释。这是现代认知心理学派的意见，这个学派强调人的主动性，反对信息论心理学把人视为被动的信息通道，反对行为主义把人视为被动的刺激—反应器。他们认为，“知觉是一个解释刺激信息，从而产生组织和意义的过程”（W.N.Dember 1979年）；或者“知觉是确定作用于我们的刺激物的意义的过程”（D.R.Moates 和 G.M.Schumacher 1980年）。在这些人看来，知觉不是感觉经验的简单复合，也不只是一种有组织的个体经验，而是知觉者对刺激信息作出解释以及加工处理的复杂过程，它不仅仅取决于感觉输入的性质，而且取决于知觉者本身的特点，知觉者能够将大量的刺激信息带入当前的某种知觉情境，并决定着它对外部世界刺激信息的拾取。由于知觉的这一根本特点，决

① 滕守尧：《审美心理描述》第57页，中国社会科学出版社1985年版。

定了知觉的两种加工形式，即由“数据驱动”（细小的知觉片断）产生的自下而上的加工，以及由“概念驱动”（主体内在图式）产生的自上而下的加工。这两种加工形式是互相补偿的。当知觉更多地依赖于感觉输入的直接作用时，自上而下的加工能力就减弱；反之，如果知觉更多地依赖于自上而下的加工，那么对物体直接作用的依赖程度就下降了。^①

（4）知觉是一种适应过程。美国心理学家托马斯和 L. 贝纳特把感觉世界看作感觉和知觉的世界，并对感觉和知觉作了这样的定义：“感觉是指将环境刺激的信息传入脑的手段。知觉则是从刺激汇集的世界中抽绎出有关信息的过程。”^②因此，知觉可以看成是一种适应的过程。他们把知觉作为对于刺激信息的一种抽绎，从表面上看来具有一定的主动性；而实际上，这种抽绎主要是对动物的本能适应而言的。因为他们所描述的这个适应过程主要是从印记和深度坠落知觉方面着眼的，因而带有很明显的动物的本能性，也就是搜求、抽绎有关信息来指示动物必经的道路。但尽管如此，这个意见对我们还是有启发的，如果我们扬弃信息抽绎的动物本能性，而将它们作为一种主动的适应过程，那么这个知觉系统对于人的感觉世界来说，就更具有意义了。

以上四种意见都在一定的理论意义上区分了感觉和知觉的不同，总而言之，它们都表明了知觉是比感觉高一级的感性认识形式。但是，从一种更高的要求来看，感觉如何变换成知觉，这其中的重要的心理现象，他们并没有给予太多的重视，甚至忽略了。朱狄在《当代西方美学》一书中，在谈到审美知觉与日常知觉时就指出，有的美学家企图从感觉与知觉的区别中寻找审美的心理根源。例如 H. N. 李认为知觉是比感觉高一层的，知觉可以“包括各种感觉的联合、构成以及从想象中得到的各种材料的补充和选择”。他认为感觉不是审美的，知觉才可能是审美的，至少是构成审美经验的材料。但是有的美学家则认为感觉与知觉的区分并不就能证明纯感觉材料就是非审美的，例如一个最单纯的音调和色彩，在本质上也是一种有机整体，它仍然可以满足某种最简单的审美要求。因此他们认

① 参见姚劲超：《理性因素在感性认识阶段的作用》，《文史哲》1986年第1期。

② 托马斯、L. 贝纳特：《感觉世界》第2页，科学出版社1985年版。

为，H.N.李实际上抹煞了一种更为重要的心理学现象，即感觉可以变换成知觉。^①

这无疑表明了对审美知觉特殊性的解释上存在着一定的困难。虽然，当代不少美学家、心理学家都试图运用各种手段，从不同的侧面对于感觉和知觉的特殊性作出解释，他们也多少触及了感觉变换成知觉的心理内涵，但至今仍未取得满意的结果。不过，有的心理学家则试图运用一种“融合”的方式来对待“感觉”或“知觉”的表述意义。例如苏联知觉心理学研究者E.H.索科洛夫就说过：

我们在论述知觉时，指的是接受过程，建立感性映象的过程，这种过程基于人的分析器对复杂性程度不同的各种刺激的加工。这样，我们用“知觉”这个术语既统辖感觉，又统辖本身涵义上的知觉。^②

对此，苏联美学家阿·布罗夫在《美学：问题和争论》一书中作了解释，他认为，事实上，我们知觉单个对象的实践说明，很难比较明晰地界定感觉阶段和知觉阶段，这两者通常融合在一起。直接经验和间接经验为这种融合做好准备，它们能够使人仿佛立即就认出对象，保证对对象的完整知觉。因此，布罗夫明确提出，我们将在这种涵义上论述审美知觉。

布罗夫的解释进一步表明：我们对于感觉和知觉的区分仅仅是一种理论意义上的区分，在人类的感知实践中，要想从中界定出感觉阶段和知觉阶段，的确是有困难的。心理学的实验结果告诉我们，在日常生活中，绝大多数时候只有知觉，要得到感觉，需要特别的方法，如在实验室内用仪器来控制，并且需要相应的训练，才可能得到。然而，尽管如此，我们并不想覆蹈机能主义心理学派和格式塔心理学派只讲知觉而摒弃感觉的做法，我们同样把人的感觉看成是历史的成果。虽然，由于资料的欠缺和实验条件的限制，在我们对于具体的感知实践之一——艺术感觉的考察中，不可能很明确或者比较精细地区分出感觉和知觉的不同阶段，但我们仍然力求从人与世界接触和碰撞的最初一瞬——感觉入手，并将它纳入知觉的“统辖”范围之内。这样，我们所讨论的“艺术感觉”就不仅仅是艺术感觉了，而是“艺术感知”或“艺术知觉”。因为从感觉方面来说，它无疑是包容在

① 参见朱狄：《当代西方美学》第249、250页，人民出版社1984年版。

② 转引自阿·布罗夫：《美学：问题和争论》第61页，上海译文出版社1987年版，着重号为转引者加。

知觉里面的；而从知觉方面来说，它又“统辖”了感觉。

“感觉”和“知觉”的这种融合性，虽然更多地带有生理学和心理学的意义，但是它仍然影响了哲学和美学意义上的“感觉”和“知觉”的区分，从而给我们的学术研究造成不少的困难。这种困难并不是靠一两本书就能够解决的，它必须依靠多学科的综合论证和“协同”作战，并随着现代科学的不断进步，才能取得突破性的进展。从本质上说，我们所讨论的艺术感觉，是一种哲学和美学意义上的感觉，这种感觉往往包括知觉，甚至表象，即整个感性认识阶段。这也就是列宁所说的“世界是感觉的客体，也是思维的客体”，“人类的一切交往都是建立在人们感觉相同性这一前提上”。^①在这里，列宁是从相对于“思维”的立点上使用“感觉”这一术语的。因此，所谓哲学和美学意义上的感觉（包括艺术感觉），主要是指感性反应，它表明了人的感觉是一个意义非常丰富的哲学范畴，从而以一种“全面的方式”占有自己“全面的本质”（马克思语）。它不能也不可能离开生理心理学感觉的自然的历史生成，因而带有生理心理感觉对于知觉的融合性。这种融合性导致人们无形中扩大了“感觉”这个词的内涵。的确，长期以来，在艺术理论和批评理论中，“艺术感觉”一词成为人们将它看作囊括感觉和知觉的约定俗成的词语，并且，在不少作家、理论家的言论中，有许多地方对于“感觉”和“知觉”的使用并不是有区别的，而往往是混同在一起。“感觉”一词的超重内涵，不得不使我们选择了一条容易走通的道路，这就是我们上述提到的，作家的艺术感觉世界是感觉和知觉的世界。

① 列宁：《哲学笔记》第355、356页

第二节

艺术感觉作为一种“感应”方式

我们的任务是讨论艺术感觉。那么，什么是艺术感觉呢？它和普通感觉有什么区别？在这个问题上，作家的解释方式与评论家的解释方式是不一样的。作家张抗抗认为，那种较之生活的原来形态更为生动、形象、精细、凝炼或者夸张变形的感觉，就是艺术感觉。它与普通的一般感觉的根本区别，就在于它还要高于普通感觉，它要把人们熟视无睹、司空见惯的普通感觉加以“热处理”或“冷处理”，使其更富于浪漫气息。她为此举了一个颇为生动的例子：我们看到春天的湖面有一只小舟，载着一对情侣在荡漾。普通的感觉就是觉得那情景很美，视觉中柳条是绿的，伞是红的，湖水在闪动……可是艺术感觉也许就会觉得小舟像一只熨斗，轻轻地熨贴着湖面，却老也熨不平这一湖春水，因为湖水也许在为年轻人的幸福而激动不已。因此，作家的重要作用，在于把人们的普通感觉提高到艺术感觉，使人们得到艺术感染和艺术享受。^①

而在评论家吴亮看来，感觉是一只来回晃动于物界和心界之间的钟摆。一般人，当他要弄清物界真相时，感觉就靠向物界；当他要考虑心界的需求、实用利益和好恶时，感觉就回到心界。艺术家则不然，他的感觉之摆一直在这弧形的摆幅中晃动不已。艺术感觉既不单纯地弄清物界真相，也不追求自身的实用。艺术感觉之所以不同于一般感觉者，乃在于它超越了这两个目的，达到了既非物象亦非心象的超心物界域。^②

张抗抗和吴亮的解释，一个偏于形而下的具体，一个偏于形而上的思辨。我想，尽管他们的解释方式不同，但明显的一个共同点在于，他们都意识到了艺术感觉对普通感觉的“变形”。当然，这不是我们通常所说的一般意义上的“变形”，而是一种对于已有经验世界的象征和超越。从张抗抗所举的例子来看，这里的象征意蕴显得浓重些，然而它无疑是一种对于普通感觉进行“热处理”后的“变形”，

① 张抗抗：《小说创作与艺术感觉》第75页，百花文艺出版社1985年版。

② 吴亮：《什么是艺术感觉》，《文艺评论》1985年第4期（黑龙江）。

其中的象征意蕴是通过“变形”手段表现出来的；而吴亮的“钟摆”则显示出强烈的超越功能，正由于超越，从而使艺术家不是简单地传达或复制个人的感觉经验，而是必须对物象和心象进行“变形”，创造出完全属于艺术本身的形象来。

张抗抗和吴亮的看法无疑应当得到肯定。因为这些看法毕竟冲破了传统的刺激→反应（S→R）的单向结构模式，从而加强了对立体心理的变量因素的认识。道理很明显，主体心理的变量因素越丰富，越强大，对于普通感觉的“变形”也就越趋于形象、生动，并且带有更多的浪漫色彩和象征意味。

既然，艺术感觉不同于普通感觉，在于它是对于已有经验世界的一种象征和超越，那么，这种象征和超越就决不是普通的心理现象，它是一种“悟”。在我看来，通常意义上的感觉是直接和感官发生关系的，因而它偏重于“感”。然而，什么是“觉”呢？“觉”在认识论方面的意义，它是感性到知性的中介物，也就是知觉。朱熹认为，“能觉者气之灵也”。^①这个“气之灵”便是“知觉之理”，它是心器的一种知觉能力，“心官至灵，藏往知来”，是颇有知觉的意味的。而从美学或艺术意义上看，“觉”则意味着某种特殊的“悟性”。所谓“觉悟”，它在美学和艺术中包含有十分复杂的关系，但在过去却极少被人所注意。因此，从某种意义上说，艺术感觉对于普通感觉的象征和超越，实际上表达了“感觉”和“悟性”的协同关系。

在对当代某些作家的创作的评论中，不少人用了“感应”这一概念。尤其是对于莫言的小说，不少评论家认为，莫言在于一心一意地传达自己的感觉，他重在“感应”，而不去做一般性的“反映”。的确，对于艺术来说，与其说作家对于生活是一种充分能动的反映，不如说这是一种主体感应。因为反映是有限的，感应是无限的。感应可以超越一切时空界限，可以使作家以自己的精神主体为中介去感受现实，参与现实中各种人等的情感经历。谢林说过：“有机体的本质就在于决定活动的感受性和感受性所决定的活动，而这两者必定会被统摄在应激性这

① 《朱子语类》卷五

个综合概念中。”^①这说明，人的感受性并不是消极的，它的全部意义体现在对于外在现实的感应（应激性）上。因此，我们所说的艺术感觉表现的“感觉”和“悟性”的协同关系，实际上它就是一种“感应”方式。

不过，在我国古代哲学的意识观念中，对于“感应”的解释并不具有充分的能动性和主动性。我国古代哲学家几乎都把“感应”解释成为作用与反作用，“感”是作用，“应”是反作用。例如荀子在《正名》篇中提出“知有所合”的命题，就意味着知觉要符合被知觉的对象，这仅仅是一种朴素的反映。而人的知觉怎样才能“有所合”呢？荀子在《天论》篇中又提出：“耳、目、鼻、口、形（身）能各有所接。”由于“有所接”，人的感官才能“意物”（《正名》），即形成关于客观事物的感觉印象。北宋的王安石在《原性》篇中指出，“恻隐之心与怨毒忿戾之心”，都是“有感于外而后出乎中者”，在《性情》篇中又指出，人的“喜怒哀乐好恶欲”，都是“接于物而后动焉”。“感于外”和“接于物”都表明，意识的活动必须以外物的存在为前提，人的心理感情都是由于感应外物而产生的。这未能跃出先秦或两汉的水平。但是，就是比王安石前进了一步的张载，也仍然没有对于“感应”作出突破性的解释。张载在《正蒙·太和篇》中说：“有识有知，物交之客感尔”；在《张子语录》中又说：“感亦须待有物，有物则有感。无物则何所感”，“人本无心，因物为心”。这种“感须有物”、“因物为心”的概念，仍然把人的感应看成作用与反作用：物自外至，人斯有感。可以说，我国古代哲学家在意识观念上的可贵之处，在于都能揭示出感觉内容的客观来源，但是他们对于感觉主体在“感应”方面的主动性和能动性，则没能作出充分的揭示。

与我国古代哲学家对于“感应”的解释不同，我们所说的艺术感觉是一种“感应”方式，则表明了感觉主体（作家）将以主动的应激性去接受感觉，使“感觉”和“悟性”构成一种协同关系，从而产生出一个新的参照系。具体地说，艺术感觉的“感应”方式是既诉诸感官又超越感官的。“感”是外在世界对于感官的诉诸；而“应”则是超越感官的信息积累，它便是“觉”，便是“悟性”。因此，这种“感应”

① 《谢林全集》第3卷第223页，商务印书馆。

是以某个新的参照系骤然之间闪耀在人们对于生活底蕴的理解上的方式,使感觉主体无形中得到感悟,从而悄然地完成某个精神的升华。它表现的是一种取自实在而又超越实在的感觉。然而,它所产生的那个新的参照系并不是绝对的,因为能够使所有的性质都统一地显现出来的绝对参照系是不存在的,除非我们求助于上帝之眼(即神目观)。牛顿曾经把空间描述为“上帝的无限的感觉中枢”,认为万事万物尽收于上帝的眼底。这是牛顿企图以力学的世界图景作为客观性的绝对参照系,来假定绝对观察者的存在的神目观。但事实说明这种神目观是不可能达到的。从这个意义上说,艺术感觉的“感应”方式既要服从于客观实在(即外在世界)的全部丰富性,又要以它的无限性使人们看到“物质带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑”。^①

从心理学意义上说,感觉作为接收世界的第一瞬,它乃是感官在外界刺激下所吸收的印象。这个观念对于人们已经并不陌生。洛克在《人类理解论》中提出一切知识起源于感觉的原则,这个原则也就是马克思所说的“培根和霍布斯的原则”,它最彻底地坚持了唯物主义的经验认识论。但是,这里的“感觉”在作为知识的来源的同时,它本身也构成了某种知识。感觉一旦构成知识,它就异化为一套弃异求同的抽象概念,因为知识是对现象及其本质的一种逻辑推断。例如几何学是一种知识,然而几何学家对于世界的感觉是抽象的感觉,因为他要把这些感觉转化为知识。所以,普通的感觉容易停留在“知识”的层次,而不能上升为“诗意的感性光辉”的层次,其根源就在于此。而美学意义上的感觉(艺术感觉)则不然,审美感觉能够以它自身的“感应”方式感受到外在世界所拥有的“诗意的感性光辉”。宗白华在总结鲍姆加登的美学思想时,提到了鲍氏美学的一个重要内容:“一切的美仅是对感觉而存在,而一个清晰的逻辑的分析会取消了(扬弃了)它。”^②这说明,审美感觉(包括艺术感觉)并不屈从于“知识”的逻辑推断和弃异求同的抽象概念,它有它自身的审美逻辑行程。一旦被概念或“清晰的逻辑的分析”(比如形式逻辑)所处理时,它本身的特性也就消失了。这就是黑格尔所

① 马克思和恩格斯:《神圣家族》,《马克思恩格斯全集》第2卷第164页。

② 宗白华:《美学散步》第208页,上海人民出版社1981年版。

指出的，“当我们在进行概念思维时，听觉和视觉必定已经成为过去了”。^①

美学家们认为，所有的审美对象首先必须是感觉对象，它是从诉诸感官的印象为基础的。比尔兹利说过，所谓感觉对象就是一种“具有某些最起码的特质使直接诉诸感官”的对象；它的物质性“可以由物理学词汇所描绘的物体和事件所组成”。^②对此，马尔库塞提出了同样的见解：“审美的根源在于感受力。美的东西首先是感觉上的：它诉诸感官；它是令人愉快的，是未经理想化的本能冲动的对象。”^③这些都说明，同其他的任何形式的感觉一样，审美感觉首先是诉诸感官的，也就是取得“感”的形式。从认识论意义来说，“感”的形式是一种普遍的认识形式。通过外在世界对于感官的直接诉诸，审美感觉获得了客观实在的物质基础，从而使得审美感觉在向“自由”界飞翔的同时，并不离开“现象”界。

作为审美感觉类型之一的艺术感觉，它的“感应”形式首先同样是一种“感”的形式。这种“感”的形式将形成艺术感觉的发生过程的一个重要起点，由此，我们就可能从这个起点出发，整理出一个可以分解而又能够理解的理论秩序。这就是说，在艺术感觉的“感”的形式确定之后，我们将沿着它自身的审美逻辑行程进一步跨向它的“觉”的形式——“悟性”形式。这样，我们对于艺术感觉过程的理论把握就能够走通三级台阶：物理场感觉——心理场知觉——审美场知觉。在这里，物理场感觉将取得“感”的形式，也就是外在世界诉诸感官的感觉形式；而心理场知觉和审美场知觉将取得“觉”（“悟性”）的形式，也就是感觉主体对于感官感觉（物理感觉）的主动的应激形式。由此，艺术感觉的“感应”方式才能得到完整的实现。

很明显，艺术感觉的“感应”方式的最终目标，是必须超越诉诸感官的“感”的形式，而获得“觉”（“悟性”）的形式。这个形式在我们过去的艺术理论探讨中，几乎全部被忽略了。而实际上，“悟性”形式早在十八世纪至十九世纪的欧洲哲学中，就被广泛运用并不断注入了许多新鲜的内容。康德在提出“判断力”原理

① 黑格尔：《小逻辑》第328页，商务印书馆1982年版。

② 比尔兹利：《美学，批评哲学中的一些问题》第31、32页，纽约1958年版。

③ 《现代美学析疑》第63页，文化艺术出版社1987年版。