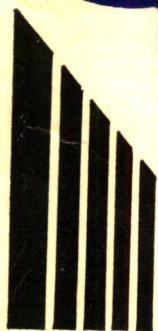


审美与鉴赏心理 分析



王向峰 著
马玉峰

辽宁人民出版社

审美鉴赏心理分析

王向峰 马玉峰著

辽宁人民出版社

1989年·沈阳

审美鉴赏心理分析
Shenmei Jianshang Xinli Fenxi

王向峰 著
马玉峰

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市南京街6段1里2号) 锦州印刷厂印刷

字数:200,000 开本:850×1168 $\frac{1}{2}$ 印张:8.5 插页:2
印数:1—1,581

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

责任编辑:任天舒 版式设计:任 和
封面设计:赵多良 责任校对:刘光辉

ISBN 7-205-00920-0/B·97

定价:4.90元

目 录

第一章 鉴赏心理的审美本质.....	1
一、审美鉴赏的特征.....	2
二、实现鉴赏的主体条件.....	8
三、鉴赏对象与鉴赏主体.....	18
第二章 从感觉到鉴赏的心理转换.....	24
一、视觉的审美功能.....	24
二、色彩知觉.....	29
三、知觉的简化功能.....	33
四、听觉的特性.....	37
五、辅助器官与鉴赏.....	42
第三章 鉴赏感受与创造.....	46
一、鉴赏首先是一种感受.....	46
二、审美的直觉之谜.....	53
三、欣赏体验.....	60
四、欣赏者的创造.....	65
第四章 鉴赏中的想象与联想.....	72
一、鉴赏的想象.....	72
二、鉴赏的联想.....	89
第五章 鉴赏中的理解与理性.....	98
一、理解与经验.....	98
二、鉴赏的理性.....	112
第六章 鉴赏中的情感.....	122
一、什么是鉴赏情感.....	122

二、鉴赏情感的特性	131
三、鉴赏心境分析	139
第七章 鉴赏中的注意心理	143
一、注意心理的生理机制	146
二、注意心理的特征	152
三、注意力的培养	159
第八章 鉴赏中的趋热与逆反	162
一、趋热心理	162
二、逆反心理	172
第九章 鉴赏的距离与交融状态	176
一、审美距离	176
二、审美通感	184
三、错觉状态	191
四、失态反应	196
五、共鸣现象	201
第十章 审美意象的鉴赏与创造	206
一、审美的意象创造	206
二、审美意象的鉴赏	212
三、审美鉴赏的意象创造	215
第十一章 鉴赏在心理建构中的作用	220
一、审美鉴赏与智力开发	221
二、鉴赏的直接效应	228
第十二章 自然美鉴赏的心理规律分析	237
一、自然美鉴赏的心理特征	237
二、自然美鉴赏的心理类型	247
三、审美心理层面上的“人化自然”	251
后 记	266

第一章 鉴赏心理的审美本质

马克思在《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》中，对于包括人的物质生产与艺术生产在内的生产提出了生产的“双重肯定”的问题。他说：“肯定我们作为人而生产，我们每个人在他的生产过程中就会双重地既肯定自己，也肯定旁人。”按他的分析，肯定自己，是肯定和显现生产者的个性特点，这是从产品成为生产主体的对象化和被鉴赏来实现的。肯定旁人，是肯定和显现鉴赏者的个性特点，这是通过产品被鉴赏者所欣赏来实现的。从马克思的“双重肯定”的理论分析中，我们可以看到，艺术生产与艺术鉴赏是直接联系在一起的，二者的关系如同生产与消费的关系一样，生产者的对象不仅肯定了生产者自身的个性特点，也同时肯定了鉴赏者，而鉴赏者又正是用自己的审美鉴赏，进一步肯定了艺术创作主体，也在同时肯定和显现自己，在生产者创造的产品镜子中，放射出和生产者相一致的“我的人的社会本质”。

审美创造与审美鉴赏的这种联系性与统一性，以不可逾越的法则制约着艺术创作与鉴赏间的一系列关系，使得艺术创作家与鉴赏者都不可能自行其是。从实践的目的性来说，艺术创作必须是为了供人鉴赏；而鉴赏能得以实现，又必须以艺术作品为对象，循鉴赏规律而行。

一、审美鉴赏的特征

一件艺术品摆在鉴赏者面前，最初，二者是矛盾的，而鉴赏的过程正是这矛盾的解决过程，是由矛盾而达到统一的过程。艺术品与欣赏者之所以是矛盾的，原因有两个：第一，艺术品是由欣赏者之外的艺术家创造的，对欣赏者而言，它具有外在性；第二，在欣赏过程中，欣赏者并不是一接触对象就立即全部接受作品，要有一个感觉和思维的接纳过程，艺术家要创造欣赏者，就必须用自己的作品去征服人；而欣赏者要接受作品，则要进入作品中，经历一次感受、体验、思考的审美过程。艺术欣赏过程是艺术产品对象生产欣赏主体的过程，这决定艺术欣赏主体的活动必须以艺术生产的对象化产品为对象，并在受动的基础上，调动自身的感觉和思维，修养和经验，主动地进行新的审美形象创造，成为艺术交合作用的实践主体。

与一般的消费不同，欣赏者在欣赏的同时也积极地参与创造。艺术欣赏是审美者以艺术品为对象，在自己经验基础上的一种主观感受，也是一种认识和创造性的美感意识活动，它直接表现为喜怒哀乐的感情反映，并产生除丑向美的行动愿望。艺术家通过作品与欣赏者发生精神的交流，艺术家的美学愿望、目的，只有通过艺术品才能实现，而这种实现又是存在于审美欣赏者积极的欣赏过程之中。马克思说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”（《马克思恩格斯选集》第二卷95页）这里的生产包括有艺术生产，即艺术家的审美创造生产了艺术对象，而艺术对象又创造出艺术的审美欣赏者，这个审美欣赏者，就成了艺术对象

所创造出来的审美欣赏主体。马克思是把艺术欣赏放在艺术的社会实践过程中来考察的，所揭示的是艺术欣赏问题上的产品对象对欣赏主体的创造这一基本问题，艺术欣赏的特点正是由此产生，并可以从中得到科学的回答。

所以，揭示艺术欣赏的特点必须看到，它是一种形象的再创造，是伴随着感觉体验，渗透着情感活动的形象的思维，是感性活动与理性活动的奇妙协调的统一。

在艺术欣赏过程中，审美主体的精神活动是多层次的，是步步深入的。这种多层次的步步深入可以是较长的时间，也可以是在瞬间完成，而且是各层次之间相互关系，相互包容，反复而同时进行的。

首先，任何艺术品都必须作用于人的感觉器官，使人产生感觉上的反应。这里又有两种情况，一种是对象的某些物理属性直接作用于人们的感官，主要的视觉和听觉。如绘画和雕塑作用于人的视觉，音乐和诗作用于人的听觉。达·芬奇的圣母像，对一个盲人说来是没有意义的。另一种情况是，在艺术欣赏过程中人们的触觉、嗅觉、味觉，乃至视觉和听觉器官，并没有受到物理性机械性的直接刺激，但所有这些相应的感觉却可以凭直观的想象来获得。在谈到吕德雕在巴黎凯旋门墙上的著名的《马赛曲》时，罗丹特别欣赏那个胸前披着铜甲，展开双翼飞驰而过的自由女神，他说，我们“甚至似乎听到她的声音，因为她那雕成的嘴正是震耳欲聋地呼喊着的。”（《罗丹艺术论》46页）在自由女神雕像面前所“听”到的震耳欲聋的呼喊，即是直观中想象的感觉。所以，艺术不仅能诉诸人的理智，而且，更重要的是，它首先能诉诸人们的感觉。

艺术欣赏中的这种感觉，是基于欣赏者自身实际感觉经验基础之上的。生活中也有这种类似的现象。如我们看到一块石

头，勿须用手去搬动，就可以凭眼睛“感到”它的重量与硬度。透过窗户，看到和听到秋雨淅沥，我们不必出去，即可以“感到”路是湿的，气温很低。在艺术欣赏中正是充分地发挥了这种想象的感受能力。这种靠视觉和听觉感到的冷热、干湿、软硬等等，都是基于以前的实际生活经验，是在艺术形象的暗示下，过去实际感觉经验一瞬间在想象中的不自觉的复呈。

进一步，欣赏者即不知不觉地把艺术形象作为实际生活来感受。例如看剧，欣赏者往往设身处地，有如身临其境，急剧中人之所急，感剧中人之所感，并由此而产生一种行动感，肌体各部分都会在这种行动感支配下发生变化，甚至有人就此而付诸真正的行动。

莎士比亚剧本《哈姆莱特》当年在演出时，第五场克罗迪斯与来奥替斯定计在比剑时用毒酒陷害哈姆莱特，当哈姆莱特被判赢一局该饮胜利酒时，这时王后拿起毒酒要喝，观众中竟有人冲上台去夺下了酒杯，告诉王后葛特露：“酒中有毒，不能喝！”《家》上演时，瑞珏在乡下分娩难产，生命垂危，而高家却在祭祖，觉新被阻不能走，这时观众中也有人大呼：“还不快去，瑞珏快要死了！”更有甚者，剧中反面角色激起观众愤恨，有时竟遭殴打。清代焦循《剧说》引《极斋杂录》中一例云：“吴中一富翁宴客，演《精忠记》，客某见秦桧出，不胜愤恨，起而捶打，中其要害而毙。”在解放战争时期《白毛女》上演时，也发生过激愤的持枪观众要枪击黄世仁的事情。当然这种现象是不多见的，大多数的观众虽有行动感，还不会导致这种非理性的即刻行动。

艺术欣赏以感觉为基础，并伴以情感的体验，喜怒哀乐随艺术品的引导而发生。但并不止于此，高级的审美活动，必然

向上发展，从感受、体验而达于思维，进入理性。

在欣赏中，审美主体要在感觉、体验的基础上进行分析判断，不仅判明艺术，也在判明生活。艺术欣赏具有直觉性质，这是显而易见的事实，但是直觉的深处有社会的、历史的、阶级的理解沉积，审美活动具有自然感化的特点，但它又是趋向思维，是在理性之光照耀下的精神活动。因而，艺术欣赏是处在直觉与理解之间，无意与有意之间，体验与思维之间，感性与理性之间的活动。理解、有意、思维、理性都隐含在直觉、无意、体验、感性之中，而直觉、无意、体验、感性又沿着理解、有意、思维、理性的轨道运行。有时（如欣赏图案、山水画）较偏重于前者，有时（如欣赏长篇小说、悲剧）又较偏重于后者。但是无论在什么情况下，二者总是相辅相成，互相渗透，不可分离。欣赏中理性的指引，是审美欣赏深入进行的重要条件，如果不这样，有时尽管有了感动，但缺乏深刻性。别林斯基说：“只是欣赏还不够……我们还求知，没有知识，我们就谈不到欣赏。假如有人说，某某作品使他很兴奋，可是却不能解释这种快感，追究不出快感何在，这种人就是自欺欺人。”（《关于文学批判》，《别林斯基论文学》259—260页）当然，要真正追究出快感的原因所在，不是一件容易的事，也不是一般欣赏者的任务，而是美学家的任务。但别林斯基的话有其正确的一面，那就是欣赏要有理解，只有理解了才能更深刻。正如毛泽东同志曾说过的那样：“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才能更深刻地感觉它。”

在从感性和理性统一欣赏艺术，须要运用形象思维，其中特别需要的是艺术的想象。离开了想象即没有艺术欣赏。

审美主体在欣赏中，要真正达到欣赏，就必须以艺术品为对象，进入对象之中去，随象婉转，循意周旋。闻其声，观其

形，见其人，并以自己的经验去体会、想象和补充艺术品的未尽之意。

艺术家创造了形象，只是提供了艺术欣赏的直感条件。但是含蕴丰富的艺术形象，必然要有“象外之象、景外之景”。

（司空图：《与极浦谈诗书》）从艺术创作主体的审美对象化，成为新的对象化的创造过程。创作主体提供的形象，有时象云雾中的蛟龙，唯其不是全身尽露，它才是一条真龙，如果欣赏者不能拨云透雾，窥其神形，就不能进行审美意义上的欣赏。在神到而不留痕迹之处欣赏作品全貌，要有艺术的审美想象。这种想象虽以艺术为起点，为基础，但又不止于艺术品；只有经过创造性的欣赏（包括想象在内），才能变成欣赏者自身的東西。

以造型艺术为例，画家和雕刻家只取某一对象的瞬间的形态，但欣赏者看画时就决不能停留在这个瞬间上，还要进一步看到与这个瞬间相连的一系列活动过程。比如米勒的名画《小鸟的哺食》，画面只提供母亲轮流喂挨肩的三个幼儿的一个角度的瞬间的形象，当欣赏者看到母亲把匙送向最小的儿子嘴边时，就必须用想象把这前后的运动联系起来，这样，在欣赏者那里，这幅画就不是静止的，单角度的，而是活动的，立体的，变成在时间和空间中运动的艺术形象，这种运动正是欣赏者的想象所创造。

至于以语言文字为手段的文学作品，由于其形象的间接性，欣赏者想象的余地就更加广大。曹雪芹只告诉读者，林黛玉是个举止言谈不同凡俗，身体肌肤不丰，弱不胜衣，窗下斑竹渍满了泪痕，体态风流，是天下少有的标致人儿。可究竟是什么模样，读者各有自己的想象。鲁迅曾说：“从文学上推见了林黛玉这一个人，但须排除梅博士的《黛玉葬花》照相的

先入之见，另外想一个，那么恐怕会想到剪头发，穿印度绸衫，清瘦，寂寞的摩登女郎，或者别的什么模样，我不能断定。但试去和三四十年前出版的《红楼梦图咏》之类里面的画像比一比罢，一定是截然的两样，那上面所画的，是那时的读者心目中的林黛玉。”（《看书琐记》，《鲁迅全集》第五卷430页）曹雪芹心目中的林黛玉，恐怕也与我们今日读者心目中的林黛玉不是一般模样的。

欣赏我国古典戏剧，因其象征性很强，就更依赖观众的想象。如舞台上四个人出来走一圈，你就要想到那是千军万马横扫了过去；母子俩从台这边转身走到台那边，你就得认可那是从乡下到了京城。诸葛亮在城上摆空城计，司马懿在城下，两人在舞台上的距离不过五步之遥，但司马懿却看不出虚实。剧中人的旁白让台下的观众听得一清二楚，可台上的对方却充耳不闻，这时你就得想象，他们之间隔得很远。

所以在艺术欣赏中欣赏者的创造性想象是不可缺少的。莎士比亚在《亨利五世》开场白中正绝妙地表述了这一点：“在座的诸君，请原谅吧！象咱们这样低微的小人物，居然在这几块破板搭成的戏台上也搬演什么轰轰烈烈的事迹。难道说，这么一个‘斗鸡场’容得下法兰西的万里江山？还是我们这个木头的圆框子里塞得进那么多将士？……请原谅吧！可不是，一个小小的圆圈儿，凑在数字的末尾，就可以变成个一百万；那么，让我们就凭这点渺小的作用，来激发你们庞大的想象力吧。就算在这团团一圈的墙壁内包围了两个强大的王国：国境和国境（一片紧接的高地），却叫惊涛骇浪（一道海峡）从中间一隔两断。发挥你们的想象力，来弥补我们的贫乏吧——一个人，把他分身为一千个，组成了一支幻想的大军。我们提到马儿，眼前就仿佛真有万马奔腾，卷起了半天尘土。把我们的

帝王装扮得象个样，这也全靠你们的想象帮忙了；凭着那想象力，把他们搬东移西，在时间里飞跃，叫多少年代的事迹都挤塞在一个时辰里。”（《莎士比亚全集》第五卷241—242页）在艺术中，咫尺以容万里，片刻而载千年，这一切都需要凭欣赏者的想象，而艺术的力量正能激发这种想象。

二、实现鉴赏的主体条件

在艺术欣赏过程中，读者、听众和观众是审美主体，而要成为这种审美主体又必须具备一定的条件。由于艺术欣赏的审美主体，只有当其自身的本质与审美对象产品达到了以主体为基础的对象与感受的统一时，才能实现艺术欣赏的审美。所以，审美欣赏中，以五官感觉、精神感觉和实践感觉为基础的主体的交合感觉能力，和作为艺术欣赏实践中对于对象的特殊规律的适应能力的艺术修养，以及进行艺术欣赏活动时用以感受和判断艺术品的经验知识，就成了艺术欣赏的审美主体的不可缺少的条件。这正是在审美中对马克思所说的“我的对象只能是我的一种本质力量的确证”的具体证明。

首先，艺术欣赏审美主体要有身心感觉的必要条件。

艺术品被生产出来以后，成为社会上的欣赏对象，它对于具体的审美者来说，并不是无条件地就可以成为欣赏对象的，而是只有当这件艺术品与欣赏者的人的自然的社会的全面本质相适应，成为他自身的一种对象性的关系，即对象性的艺术品成为欣赏者本质力量的现实，这时才能实现艺术的审美欣赏。

在人的艺术欣赏实践中，是不难弄清这个道理的。

艺术品对于欣赏者来说，它是一种社会的对象物，对这种“外物”必须能加以感受，能加以思维，始能进行欣赏。而感

受和思维，首先必须具备相应的五官感觉，它们应是比较发达的并且是不囿于粗陋的实际需要的感觉，用马克思在《1844年经济学哲学手稿》中的话来说，就是要具备“同人的本质和自然界的全部丰富性相适应的人的感觉。”这种“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉”，它具有“人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性”，获得了“有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛”，这是属于“人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉。”其次，是“精神感觉和实践感觉”，它们是使人进行复杂和深入的审美欣赏活动的主体本质丰富性的需要构成。（以上引文见《马克思恩格斯全集》第四十二卷126页）

我们可以说，五官感觉是进行艺术欣赏时使欣赏对象成为自身对象的一种直接条件。没有这种起码条件，就谈不到进行什么艺术欣赏，因为没有人的本质构成的物质条件，也就是不存在有感受外界对象的主体对象化的条件。所以马克思才明确提出：“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，不是对象，因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能象我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在，因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。”（同上书126页）席勒表述过相似的美学见解：

“潜伏在弦乐器里的美妙音乐，难道属于聋耳的买主吗？他有权利把它打成粉碎，但没有本领唤出它的清音妙曲，并且在快乐的歌声里心旷神怡。”（《唐卡洛斯》四幕二十一场）

在艺术欣赏中我们认识到，艺术品对于欣赏者构成对象世界，欣赏的主体通过感觉的接收器，直接感觉艺术品的内容与形式的存在，形成为人与艺术对象的对象性的关系。欣赏者

通过自己同对象的关系而占有对象，这是人对于对象的“能动”和“受动”的统一，是人的审美能力的现实性的实现。这是因为欣赏者从对于对象的欣赏中感受到了美，其能动性在于人的审美的追求，其受动性在于对象性的关系中，对象的性质规定着主体的现实肯定方式。马克思说：“眼睛对对象的感觉不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。”（《马克思恩格斯选集》第四十二卷125页）这上句说的是审美欣赏主体的能动性，即他可以调动感觉能力主动去感受与自己本质相适应的对象；下句说的是审美欣赏主体的受动性，即不同的对象要求人以相适应的感受才能实现审美。二者的统一才达到了从对象到主体对于对象的占有的审美的实现，这个从感觉开始到审美实现的过程，我们认识它的特点时，尤其不应忽视其中以五官感觉为起点的精神感觉和实践感觉的作用；这些感觉的全面奏效，才能实现审美主体“以全部感觉在对象世界中肯定自己”的审美过程。马克思说：“人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，占有自己的全面的本质。”而要达到这个结果，必须全面展开欣赏主体同对象世界的关系，这既是通过对象对于自己本质的占有，也是对于对象世界的人的关系的全面实现。马克思把这种在对象化的关系中全面肯定自己的实践过程，作如下的明确表达：“人同世界的任何一种人的关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官，正象在形式上直接是社会的器官的那些器官一样，通过自己的对象性关系，即通过自己同对象的关系而占有对象。”（《马克思恩格斯全集》第四十二卷123—124页）

由于艺术的审美欣赏主体要通过全面交合感觉在艺术欣赏对象中肯定自己，这就使得艺术的欣赏对某种艺术对象的欣

赏，只有在具备了相适应的感觉条件时，才可能变成是现实的，否则，很可能是视而不见，听而不闻，读而不知其妙的。在这方面，有两种异化现象都使人从本质到交合感觉都受到破坏性的影响，以致面对真正可以成为艺术审美欣赏对象的东西，仍不能构成主体同对象的对象性的关系，这就是宗教异化和劳动异化。]

欧洲的中世纪，在教会精神的统治之下，人的价值被视为泥土，人的现世的自然的合理要求被禁锢和扼杀，人的多种感觉处于极度的被抑制状态，以致这时宁肯崇拜人自己的异化物——神，但却不能感受到人比一切神都是更加伟大、更加美好的实体。马克思对这种情形指出：“人奉献给上帝的越多，他留给自身的就越少。”（《马克思恩格斯全集》第四十二卷91页）人的本质的这种贫困，也导致了艺术审美欣赏的贫困。所以，对于中世纪以前的古代希腊罗马的真正以完满生气贯注的人为对象的艺术品，则很是缺乏审美欣赏能力的。这些艺术品，在中世纪被束缚的审美主体面前被漠然对待。可是当这种审美主体被新的物质生产方式所推动，意识到人的自身价值，感觉到人不仅可以独立于大千世界之中，甚至还能够远出于天神之上，这时在艺术欣赏的对象世界中，有如“混沌一时七窍凿”，茅塞顿开，耳聪目明，看到以前习而不察和发现以前不曾闻见的东西。欧洲的文艺复兴时期，开创了这种艺术审美的新的历史局面。丹纳在《艺术哲学》中就曾对比过，中世纪的人“追求奇妙与温柔的梦境，沉溺于痛苦之中，厌恶肉体，兴奋过度的幻想和感觉竟会看到天使的幻影，专心一意的膜拜神灵”，以致艺术中表现的人没有美的形体，没有完满的精神，“不宜于活在世界上，并且已经把生命许给天国了”；而文艺复兴时期的人，“处境普遍有所改善，重新发现了古代而且

有所了解，由此得到的榜样使人的精神获得解放，看看自己伟大的发明感到骄傲，开始活跃：在这种情形之下，异教的思想感情和异教的艺术重新有了生机。”（《艺术哲学》290页）只有历史造成了这样的审美者，才能开创艺术创作与艺术欣赏的审美新局面。恩格斯深刻地揭示过这种艺术审美欣赏主体于发现新的审美欣赏对象的意义：“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了”。（《自然辩证法导言》，《马克思恩格斯选集》第三卷444—445页）古代艺术展示的这个新世界，如果不是出现对于人自身的价值与意义有深刻历史感觉的人的面前，成为他自己对于自身本质的观照，那现实的审美意义几乎是很难想象的。我们看到，正是出现了象说出“人的高贵，就其许许多多的成果而言，超过了天使的高贵”的但丁，以及说出“人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”的莎士比亚，这样的有对于自身的全面感觉者，才能看得见见荷马史诗中富有人情味的神的实质，才能从宗教的异化中找回完全属于人的东西，并欣赏艺术中的各种属于人本身的固有内容，成为自身的对象化的观照。

劳动的异化也使人的艺术审美欣赏的全面感觉受到破坏，特别是处于奴隶般的地位上的劳动者，情形就更是如此。我们从马克思对人的异化的揭示中了解到，人由五官感觉、精神感觉和实践感觉所构成的这种交合感觉的丰富发展，取决于“人的一切感觉和特性的彻底解放”，因为只有这样才能使“感觉和特性无论在主体上还是在客观上都变成人的。眼睛变成人的