

杨健民
著

思想的边界

健民文论自选集

THE FRONTIER
OF THOUGHTS

The Selected Works
of Literary Theory
from Yang Jianmin



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

杨健民
著

思想的边界

健民文论自选集



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

思想的边界：健民文论自选集 / 杨健民著. -- 北京：社会科学文献出版社，2017.1
ISBN 978-7-5201-0098-4

I. ①思… II. ①杨… III. ①文艺理论-文集 IV.
①I0-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第300528号

思想的边界

——健民文论自选集

著 者 / 杨健民

出 版 人 / 谢寿光

项目统筹 / 王 绯

责任编辑 / 刘 荣 韩晓婵

出 版 / 社会科学文献出版社·社会政法分社(010)59367156

地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦 邮编：100029

网址：www.ssap.com.cn

发 行 / 市场营销中心(010)59367081 59367018

印 装 / 三河市东方印刷有限公司

规 格 / 开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：29 字 数：351千字

版 次 / 2017年1月第1版 2017年1月第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5201-0098-4

定 价 / 128.00元

本书如有印装质量问题，请与读者服务中心(010-59367028)联系

 版权所有 翻印必究

自序

《思想的边界》是我的一本集子，收入了一批文论和评论。时间横跨了两个世纪，论题和话题也有比较大的区别。

第一辑“感觉之阈：一种理论设置”，概述了我在二十世纪八十年代确立的一个理论设置——艺术感觉论；第二辑“批评之象：视角与谱系”，从“五四”文学批评背景的视角，讨论了现代作家论的谱系以及香港早期文学的历史演进；第三辑“解读之惑：敞开了什么”，从人文意义上讨论了随笔的文体功能，同时对刘再复等的文学理论以及一些作家、诗人作了评述。

为什么取书名为“思想的边界”？时至今日，我一直被“思想”两个字长时间折磨着。进入思想肯定是痛苦的，忽忽几十年过去，我始终徘徊在思想的边缘地带。思想是一种现场，一种“无名的能量”（南帆语）。思想能不能被“陈述”，如何去“陈述”，一定有它的“界面”。思想在这个世界的“界面”无声地划出了无数的话语痕迹，它不是一种简单的回到“日常生活”的“返场”，而是始终处于一种“陌生化”状态之中。我一直认为，不具“陌生化”的思想肯定不是

活跃的思想。思想总是在救赎某些东西，而不是一般性的解读或阐释。我的知识结构、兴趣指向和表述方式比较杂乱，所谓“打一枪换一个地方”。我们这一代人的学术地图其实是很不完整的，抓到什么就去阅读、接受什么，所以我无法用我这些拼凑性的想法（不是思想）去解释一段历史或一个时代，这种“宏大叙事”注定不是我的知识水平所能完成的。思想的视野极其辽阔，我没有办法那么豪气干云。

所以，我只能站在思想的边界作一番精神的迷思。说起来连我自己都感到有些意外，二〇〇一年十二月我在巴黎第十大学（拉德芳斯大学）完成一个“文化产业”的培训后飞抵上海，在书店遇到一册流亡到德国的德语诗人保罗·策兰的诗集。这本书让我沉迷了很久，我从那里汲取了不少思想和艺术的养分。我想起一九二一年五月，本雅明在慕尼黑购得瑞士画家保尔·克利的一幅画《新天使》，这幅画就成了本雅明此后二十年生命中“灵启的源泉”——他在诸多书信和著作中都提到这幅画。他在不同时期对于《新天使》具有不同的解读，从而映射着他的人生际遇以及思想观念变动的印痕。据本雅明至交 G. 肖勒姆观察，本雅明在二十世纪三十年代初，从这幅画中“认出了历史的天使”。这幅“历史的天使”的图景，为本雅明的历史观念——“以滞留的观点来思考运动”（阿多诺语）提供了注释。近年来我的一些文章和短语，时常提到策兰，因为策兰的“这个秋天将意味深长”也为我的一些想法提供了思想的支撑。它对我至少不是一个偶然凑泊的结果。

思想的边界注定是我的游走之地。在这个剧场、身份和表演的政

治的思想现场里，我只有一盏菲菲，等待着尘心洗净。岩下维舟，清溪流水，一路的学域与道器，火花四溅，都在浇铸着我的灵魂和生命。我的思想的混沌也许是属于我的一种陌生化策略，但我相信，一梦钧天之后，新的忧心悄悄开始了。叶芝的话仿佛又在耳边响起：“在阳光下抖掉我的枝叶和花朵；现在我可以枯萎而进入真理。”

感谢你与本书相遇。

目 录

第一辑 感觉之阈：一种理论设置

艺术感觉概述	3
论艺术感觉过程是选择与建构的统一	42
潜感觉论	69
论艺术观察系统	102
论艺术发现	120
论艺术构思	140
艺术灵感试探	174

第二辑 批评之象：视角与谱系

“五四”文学批评背景与现代作家论的诞生	197
茅盾的新文学作家论	217
论茅盾早期介绍写实主义自然主义问题	247
香港文学的起点和新文学的兴起	278

第三辑 解读之惑：敞开了什么

论随笔	307
沉思在理性自由中的文学灵魂 ——刘再复文艺理论述评	322
从自己血管里流出来的 ——刘再复散文诗评述	351

目 录

面对长辈的历史

——读南帆《关于我父母的一切》 365

南帆批评：敞开了什么

——读南帆《向各个角度敞开》 368

当代散文的一个亮点

——余秋雨《山居笔记》中的文化感受 372

从《丧家狗》读《论语》 376

樱花与橡树的变奏

——季仲《沿江吉普赛人》的爱情形式 380

章武：转过身来看人 386

章武读山 392

意高在别处

——近读黄文山散文 395

童心无大过

——陈章汉和他的《童年真好》 400

梁征和他的“寻找” 403

诗歌的可能性意义区域 412

读书人的文化自觉

——读林公武《夜趣斋读书录》 429

徐应源的意义世界 434

语言和第三只眼

——中国文化之思 444

后 记 450

第一辑

感觉之阈：一种理论设置

艺术感觉概述

一 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，人类与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

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

② 《古希腊罗马哲学》，三联书店，1957，第106页。

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，各种不同的心理学派由于本身的特点，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。”^① 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，就可以参照以往的经验（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

^① 《巴甫洛夫星期三》第2卷（俄文版），第55页。

理论。这个学派的奠基者马克斯·威尔泰墨由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），得出结论：造成知觉的因素一定不止于五官的感觉。这种说法几乎颠覆了自洛克以来所流行的根本观念。后来他和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，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. Sehumacher, 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

① 滕守尧：《审美心理描述》，中国社会科学出版社，1985，第57页。

世界刺激信息的拾取。知觉的这一根本特点，决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充的。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，知觉可以被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，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，对这其中重要的心理

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》，科学出版社，1985，第2页。

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。但是有的美学家认为感觉与知觉的区分并不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，在本质上也是一个有机整体，仍然可以满足某种最简单的审美要求。因此他们认为，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存在一定的困难。虽然，当代不少美学家、心理学家都试图运用各种手段，从不同的侧面对感觉和知觉的特殊性作出解释，他们多少也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

① 参见朱狄《当代西方美学》，人民出版社，1984，第249、250页。

② 转引自阿·布罗夫《美学：问题和争论》，上海译文出版社，1987，第61页。

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。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