

第一章 灵心妙悟 感而遂通

——通感的生成

人的精神活动是纷繁复杂、丰富多彩、奥妙无穷的。被恩格斯誉之为“在地球上最美的花朵”^①。通感心理就是这“最美的花朵”中的一朵。

通感在人类认识和掌握世界的历史进程中，伴随着社会实践活动不断得以丰富、发展和提高。当今时代，社会经济的高度发展，科学技术的快速进步，人类生存空间的日益扩大，人的感觉能力的全面发展，各种艺术相互渗透、融合的势头增强，通感在培养和提高想象力、创造力和审美能力方面，发挥着更为重要的作用，尤以审美和艺术活动表现得鲜明、突出，因而对其心理特征和规律的研究越来越受到美学界、艺术界的关注和重视。

在人类的审美和艺术活动中，通感作为一种心理机能和表现方法，历来都是存在和使用着的。到了十九世纪后半叶，西方象征主义诗派将“通感”(synesthesia)作为专门用语，被标举为一种新的艺术风格和创作原则，汉语的译

名颇不一致。一九二一年 陈望道先生为《文学小辞典》撰写词条 将它译为“官能底交错”^① 以后不断有“应和”、“感通”、“契合”、“交响”、“联觉”、“共感觉”等不同译名出现，直到钱钟书先生一九六二年发表著名论文《通感》之后，才逐渐趋于统一。我们研究艺术通感，必须首先回答：什么是通感？它是怎样产生的？只有正确地解决了这个问题，才会“名正言顺”把研究建立在可靠而稳固的基础上。

心治五官 六根互用

人类认识客观事物有两种思维方式，即抽象思维和形象思维，可以说前者是科学智慧，后者是诗性智慧。两者之间是密切联系和相互配合的，但又有着本质区别和明确分工。通感属于形象思维，是由一种感觉引发出另一种或多种感觉的心理现象，蕴含着丰富的诗性智慧。

人的认识是从外界事物刺激感官产生感觉开始的，不同的感官对事物的属性作出各自的反应，按照逻辑思维方式来看，人的五官感觉是明确分工、各司其职的。例如先秦时代最富于诗性智慧的哲学家庄子，当他进行理性思考时，就认为：“耳目口鼻，皆有所明，不能相通，犹百家众技也，皆有所长，时有所用。”（《庄子·天下篇》）“目彻为明，耳彻为聪，鼻彻为颤，口彻为甘，心彻为知，知彻为德。”（《外物篇》）荀子更明确指出人的感官“当薄其类”，各有接而不相能”。他说：“形体，色理，以目异；声音清浊，调节

奇声以耳异，甘苦咸淡辛酸奇味以口异，香臭芬郁腥臊漏膻奇臭以鼻异，疾痒冷热滑铍轻重以形体异，说故喜怒哀乐爱恶欲以心异。”（《荀子·正名篇》）简言之，这就是眼观形色，耳听声音，口辨酸咸，鼻闻香臭，肤触冷暖，心识情志。他对人的五官和心官的认知功能作了明确的区分，并强调心为“天君”、“心统五官”的作用。“心居虚中以治五官”，如果没有“心”的作用，人的眼睛就会看不到形色，耳朵就会听不到声音。这在当时是很有识见的思想。在他看来，人的五官感觉各有分工，不得混淆不清，否则就要“以名乱实”，因此必须“正名”。这不仅在一般认知意义上是正确的，对于艺术创作和欣赏来说，也是最基本的条件和前提。绘画以色彩、线条描绘事物的空间并列关系，主要诉诸视觉；音乐以节奏、旋律的声音表现人的情感流程，主要作用于听觉；电影、电视、戏剧，人既可以看，又可以听，被称作视听综合艺术。

但是，人作为有机的生命整体，各种感官在对外物的刺激作出反应时，既有明确的分工，各在其位，各司其职；又是可以彼此沟通、相互转化、通力合作的。钱钟书先生说：“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限。颜色似乎会有温度，声音似乎会有形象，冷暖似乎会有重量，气味似乎会有锋芒。”^①他还举出大量的诗歌例句，如“花红得发‘热’”，“山绿得发‘冷’”，“光亮和声音似乎有了‘圆’、‘瘦’的体积”，“颜色有了‘闹’的声音”，“风声也会变成‘绿’色的”，“白云能‘学’流水声”，“星星似乎在‘切切私语’”，“燕语像‘剪刀’一样‘明利’”，“歌声则‘累累如贯珠’”……如此

钱钟书：《旧文四篇》，上海古籍出版社，1979年，第52页。

等等“，五官感觉真算得有无互通 彼此相生了”。^① 通感就是将五官感觉以及心觉之间的相互引发、沟通、交融起来的一种心理现象和感觉方式，即在客观事物刺激人的某一感官产生相应感觉的同时，引发出另外一种或多种感觉，形成实觉与幻觉相兼的复合感觉。这种感觉方式既存在于日常生活经验中，又是与审美感知、体验活动息息相通的，具有独特的艺术功能。

通感作为一种思维方式和艺术表现手法，在中西方传统文化中均有着悠久的历史。在西方，荷马史诗中就有这样的句子：“像知了坐在森林中一棵树上 倾泻下百合花也似的声音。”知了的叫声如流水般的泼洒、倾泻 像是百合花似的开放。据有关史籍记载，早在公元前三世纪，中国的丝绸就传入古希腊罗马，受到王公贵族的极大喜爱。他们惊叹丝绸的美妙神奇说：它“真像一个美丽无比的梦”。^② 丝绸本是色彩绚丽、质地轻柔的纺织品，在他们的心目中却像是成了无形无色“美丽无比的梦”。这是我们所看到的见诸文字的西方早期运用艺术通感的事例。亚里士多德除了在《心灵论》里讲到声音有“尖锐”、“钝重”之分外，还在《形而上学》中明确地指出 各种感觉不仅有区别 有分工，也有联系与合作，并触及到通感同艺术鉴赏的关系。他说：“如没有具备相应的感官 我们怎能认识各种不同感觉的各类事物？可是，如果像复杂的声调可由适当的通用的字母（音注）组成一样，一切事物所由组成的要素苟为各感官都能相通的要素，那么我们就能够（看音乐或听图画）。”^③ 此后，中世纪宗教艺术大量运用通感，用以宣扬神

钱钟书：《旧文四篇》，上海古籍出版社，1979年 第57页。

杨力：《中国的丝绸》，人民出版社，1987年 第2页。

亚里士多德：《形而上学》 商务印书馆，1983年 第31页。

秘主义。十九世纪中叶以来，以法国象征主义诗人波特莱尔《应和》一诗发表为标志，通感则成了西方唯美主义、象征主义的美学原则和创作方法。在现代派艺术中，运用通感的表现手法更是有增无减，良莠难分。

我国传统的思维方式重在“气化万物”整体感悟，类比综合，尚“通”、“贯”、“意”，因而有着较之西方更为丰富的通感思想。早在《易·系辞》中就有“感而遂通天下之故”的话，以后典籍中常用的“感通”一词，大概源出于此。“感通”者，五官感觉的相通，其含义近似于我们今天所讲的“通感”，其具体表现为儒家“比德”说、道家“耳目内通”说、佛家“六根互用”说，三家兼容互补，颇有声势、实力。如道家的庄子，从逻辑思维意义上，认为人的耳、目、口、鼻“不能相通”，但他同时指出，当人们忘怀利害得失，对现实采取超然的态度，以汪洋恣肆的诗情，展开丰富的想象联想，就可以“耳目内通”，进入“天地与我并生，而万物与我为一”的境界。他说：“若一志，无听之以耳，而听之以心；无听之以心，而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚者心斋也。……夫徇耳目内通而外于心知，鬼神将来舍，而况人乎！”（《人间世》）这就是说，通感不同于个别感官的直观（它只能获得事物的个别属性和信息），只有通过“心”把五官感觉沟通起来，并消除感觉形式之间的界限，即所谓“无听之以耳，而听之以心”，处于无拘无束的自由状态，才能从整体上把握事物。“听之以心”较之“听之以耳”深入了一步，但这还是不够的，人还要在“听之以心”的基础上“听之以气”。所谓“气”就是人还要“斋以静心”，“虚以待物”，把“心”与“气”沟通起来，集“气”成“道”，“道通为一”，从而真正达到“灵台一而不桎”，“独与天地精神往来”。（《天下篇》）因此，他心目中的

“真人”是“喜怒通四时”的。“其心忘 其容寂 其颡颥 凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时，与物相宜，而莫知其极。”（《大宗师》）这是说人处于虚静无为状态，喜怒哀乐是与天地万物、春夏秋冬相感通的。在《庄子》的那些寄意深刻的寓言故事中，也鲜明地体现着丰富的通感思想。如轮扁斲轮：“徐则甘而不固，疾则苦而不入。”（《天道篇》）徐天池解释说：“南华妙于用替字。‘疾’字替‘紧’字，‘徐’字替‘宽’字，‘甘’字替‘宽’者之爽快，病在不固；‘苦’字替‘紧’者之涩却，病在不入。”（刘鸿典《庄子约解》引）这里说庄子善于用替字，实际上就是以一种感觉“替代”另一种感觉，用事物运动时间的快慢替代空间结构的宽紧，并进而把“甘”和“苦”的味觉同由“宽”“紧”所产生的疏松与滞涩的触觉沟通起来。庖丁解牛的故事表现得更为充分：“庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于《桑林》之舞，乃中《经首》之会。”（《养生主》）这里庖丁解牛的空间持续的有形动作，与时间流动中的无形的声音联接、沟通起来，形成解牛动作与舞蹈节奏、音乐旋律虚实相生的审美境界。这种通感现象的产生，是庖丁运斤解牛，“以技进道”，“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”的结果。《列子》也说：“心不敢念是非，口不敢言利害。眼如耳，耳如鼻，鼻如口，无不同也。心凝形释，骨肉都融。”（《黄帝篇》）道家没有把通感看作感觉之间外在的、简单的“挪移”，而是心灵处于自由状态、物我同一的心理反应。应该说，它对于通感心理特征的揭示是深刻的、到位的。

佛教传入中国后不久，即与道家思想建立起融通关系，提出了与道家相似的“六根互用”的通感思想。张融在《门论》中说：“道也，与佛逗极无二，寂然不动，致本则同，

感而遂通 达迹成异 其犹乐乐之不沿不隔。(见《弘明集》)在佛家看来 人的“六根”接触外境 必有所“受”。如眼之于色 耳之于声 鼻之于香 舌之于味 身之于触 意之于法。受自心起，无心则无受。人要不为尘俗感染，必须“明心见性”、“顿悟成佛”进入禅定圆寂状态 即可“万滞同尽”；“六根一一具他根之用”进入“无目而见”、“无耳而听”、“非鼻闻香”、“异舌知味”、“无身触觉”的境界。(《楞严经》卷四)

从上述可以看出，我国古代道家 and 佛家都看到了通感现象的存在，并阐明了超越实用功利、逻辑推理的虚静守一、明心顿悟的直觉体验在通感产生中的作用，无疑是合理的、可取的。特别是把心觉列入通感范围 而不局限于五官感觉 突出“心”的作用 丰富和扩大了通感的内涵 对我国“尚意”的艺术精神产生了很大影响。但是 道家认为人只有回归自然，“绝圣弃智”、“无知无欲”、“外于心知”才能“耳目内通”达到“道通为一”这就把通感归结为超越时空的绝对理念“道”走上了唯心主义。佛家一味追求西天的极乐世界，泯灭人的感性生命的欲求，把现实的感觉视之为“贼”认为只有遁入“空门”处于“圆寂”、“涅槃”状态 才会有“六根互用”的境界 这就把通感涂染上了一层浓厚的神秘色彩。清代唯物主义思想家颜习斋说：“有生方有性，若如佛教，则天下并性亦无矣，又何觉。”(《四存编·存人》)钱钟书对道、佛两家的通感思想也作了一针见血的批评。他说：“道家之‘内通’ 释氏之‘互用’ 言出有因 充类加厉 遂成无稽尔。”^①那么，我们如何正确认识通感产生的根源和本质呢？

钱钟书：《管锥编》第二册 中华书局，1979年 第454页。

物我交融 感而遂通

通感不同于一般的感觉。感觉是人的某一感觉器官受到外物的刺激，直接形成相应的表象，对事物的个别属性作出反应；通感则超越了个别感觉的阈限。人在认知过程中由于情感和想象的参与形成一种物我交融、感而遂通的关系，由一种实在感觉引发、幻化出另一种或多种感觉。通感往往缘情而生，遂感而发，实中有虚，虚中有实，具有随意性、偶发性、模糊性的特点，使人感到扑朔迷离，玄妙莫测，按照逻辑思维是难以索解的。这就为我们揭示通感产生的根源和本质带来不少困难，以致成为学术界一个颇有争议的问题。有人甚至故弄玄虚，把通感神秘化，借以制造歪理邪说，为其反科学、反社会的活动张目。我们认为，通感如同其他心理现象一样，归根结底是人对客观事物的反映，只有从主体与客体、心与物的唯物而又辩证的统一关系中，才能对通感这种复杂的心理现象作出科学的解释。

从客体方面来看，客观世界是处于运动变化中的、时间与空间相统一的有机整体。事物的运动变化都是在一定的时间和空间中进行的，既没有脱离时间的空间，也没有脱离空间的时间。按照爱因斯坦相对论的观点，世界上发生的每一个事件，都是由空间坐标 x 、 y 、 z 和时间坐标 a 来确定的，是空间、时间和运动相结合的四维存在。我国古代哲人曾说过：“天地生物，一运气化。”歌德在《浮士德》

中写道：“万汇本如一，彼此相连带，相依为命，哪可分开？”^①列宁更明确地指出：“自然界没有绝对的界限；运动着的物质会从一种状态转化成在我们看来似乎和它们不调和的另一种状态。”^②不同事物以及同一事物不同属性之间是相互联系、相互制约的，往往有着相近、相似、相通的特征，这就为通感心理的产生提供了客观基础。人的认知活动不是简单的、机械的、一对一的反应，眼睛只能看形色，耳朵只能听声音，而是一个复杂微妙的过程。人的头脑中储存着大量信息和记忆表象，并且是相互联系的。因此，当客观事物刺激某一个感官时，除了直接产生与之相应感觉表象外，还会举一反三，由此及彼，反映出客观事物外在的和内在的联系。陆机《文赋》云：“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”明代闵齐华解释说：“课虚无，从无象以求象也。叩寂寞，从无声以求声也。”^③在艺术创作过程中，从无象求有象，从无声求有声，正是经过大脑的分析、综合，发挥想象的作用而生成的通感心理现象。马融在《长笛赋》中写道：“尔乃听声类形，状似流水，又像飞鸿。”所以会有“听声类形”的心理现象发生，因为客观事物本身的形体与声音是有联系的。“形体有处，莫不有声。”（《吕氏春秋·大乐篇》）“夫道生气，气生形，形动气激，声之所由出也。然则形气者，声之源也。”（《乐书要录》）可见，通感心理现象并不神秘，它是在各种事物及其属性有机联系的客观存在基础上产生的。为了说明问题，我们举两个艺术创作和欣赏方面的事例。

法国十九世纪著名风景画家柯罗创作了《阵风》、《运

歌德：《浮士德》（郭沫若译），人民文学出版社，1991年，第24页。

《列宁全集》，第2卷，人民出版社，1992年，第27页。

见张少康：《文赋集释》，人民文学出版社，2002年，第91页。

草车》、《傍晚》等充满诗意和音乐感的传世佳作。他在观察和体验生活的过程中，并不只是用自己眼睛去看事物的形体、颜色，还以丰富的想象联想把绘画与音乐乃至气味相互感通 彼此联系起来 可以从歌剧的情节、某些气味联想到自己所经历的生活情景和自然风光。那暮色苍茫、黑压压的丛林 在他的眼里 也似乎变成了交响乐中“协调和加强音部的男低音”。请看一看柯罗传记的有关记载：

有时，柯罗别出心裁地把对音乐和气味的感受同绘画扯到一起。“我想起在我青年时代风行一时的歌剧《一个十字军士在埃及》的情节 就想到阿尔卑斯山 看见自己在 1825 年乘坐马车的情景。当乐曲一开始，我就望见了意大利边界，到曲子终了我就进入了意大利国境。闻到气味也是这样：有些气味可以使我联想到某些风景。比如，要是我在春天闻见棒子的气味，我会想起布阿·基约曼，想起我童年生活的地方鲁昂近郊的景色，想见我过去每逢星期日到芳香扑鼻的密林里采集蘑菇的情景。”……午前大家一块出去野游。天色渐晚。暮色笼罩着长满杂草的丛林。所有的色阶混杂在一起，只有一些色斑衬托在苍茫暮色之中。柯罗发觉这一现象以后，把它比作交响乐。这黑压压的丛林似乎没有什么意义，但它却是交响乐的一部分：是协调和加强音部的男低音。^①

这是艺术家审美体验中所产生的通感心理，在艺术欣赏中也有类似的情况。我国清代诗人、《二十四画品》的作者黄钺在《繁昌谢澜工琵琶……赋四绝句赠之》诗其三中 写他

听谢澜弹奏《海东青》乐曲的艺术感受：

繁声剧响竦然听，
写出摩天搏击形。
不是凭虚空想象，
我曾眼见海东青。

——《壹斋集》卷三十八

“海东青”是一种健翮凌空、性气勇猛的鹰鹫类大鸟。诗人听了“繁声剧响”的琵琶弹奏声，所以能听声类形，感受到乐师“写出摩天搏击形”，正因为他曾亲眼看见过海东青。如果他从来不知道它是个啥东西，即便有标题明示，不管是怎样奇思异想，恐怕头脑中也呈现不出海东青的形象来。艺术通感的产生，确实不是“凭虚空想象”，不像道家、佛家讲得那么神秘，而是以丰富多彩的生活经验为基础的。一个艺术家脱离生活，闭目塞听，心源枯竭，即使是个“天才”，也会无“感”可“通”，创造不出通感形象来的。

从主体方面看，通感是人的大脑多种机能综合活动的结果。通感不仅要以事物的有机联系为客观基础，还得有人的主体条件，在认识过程中发挥能动作用。物我交融，感而遂通，生成通感。恩格斯在《自然辩证法》中曾深刻地批评了直观、机械、形而上学的认识论观点，科学地揭示了五官感觉之间既相互区别又相互联系、相互转化的关系。他说：

我们的不同的感官可以给我们提供在质上绝对不同的印象。因此，我们靠着视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉而体验到的属性是绝对不同的。但是就在这里，这些差异也

随着研究工作的进步而消失。嗅觉和味觉早已被认为是两种相近的同类的感觉，它们所感知的属性即使不是同一的，也是同类的。视觉和听觉二者所感知的都是波动。触觉和视觉是如此地相互补充，以致我们往往可以根据某物的外形来预言它在触觉上的性质。最后，总是同一个我接受所有这些不同的感性印象，对它们进行加工，从而把它们综合为一个整体；而这些不同的印象又是由同一物所给予，并显现为它的一般属性，从而帮助我们认识它。说明这些只有不同的感官才能接受的不同的属性，确立它们之间的内在联系，这恰好是科学的任务，而科学直到今天并不抱怨我们有五个特殊的感官而没有一个总的感官，或者抱怨不能看到或听到滋味和气味。①

现代心理科学的研究成果进一步证明恩格斯的上述论断是完全正确的。人的大脑神经系统是由无数神经元所组成的，其结构和机能就是最先进、最精密的计算机网络系统也不能与之相比。它既有不同的系统层次和区域，又是相互影响、彼此沟通的有机整体。既有明确的分工，又可进行高度的综合。当人们的感官接受外在信息的刺激时，内导神经会很快把所接收的信息传入大脑皮层，经过分析器的分流，进入相应的感觉区域，载有视觉信息的归之于枕叶，载有听觉信息的归之于颞叶，载有嗅觉信息的归之于颞叶内侧，载有触觉和动觉信息的归之于顶叶。这样不同区域形成不同的“兴奋中心”，同时使其他区域产生“兴奋抑制”，从而产生不同的反应，形成不同的感觉表象。但是，各个感觉区域的边缘地带又有着许多“叠合区”，发挥

着连接、协调、交汇的作用。因此，五官感觉接受外物刺激，在产生“兴奋分化”的同时，还会引起“兴奋泛化”。南朝梁萧绎在《山水松石格》中说过“炎绯寒碧，暖日凉星”的话。近代色彩学对颜色有冷、热之分，红、黄、橙为热色，青、绿、紫、白为冷色。“绯”是红色，使人感到炎热；“碧”是青绿色，使人感到寒冷。太阳光红彤彤的，使人感到温暖，星光点点白色，使人感到清凉。这种由视觉向触觉的挪移、转换，就是“兴奋泛化”所生成的通感心理现象。

人的五官感觉在接受外在信息时，经过多次反复的刺激，便在大脑皮层中形成比较稳定的、牢固的暂时神经联系，把头脑里储存的各种信息、感觉表象沟通起来。因此当某一感觉器官受到刺激时，除了自身产生直接的反应外，还会引发其他感觉神经的反应。正如十九世纪德国哲学家费歇尔所说的：“各个感官本不是孤立的，它们是一个感官的分支，多少能够相互代替。一个感官响了，另一个感官作为回忆、作为和声、作为看不见的象征，也就起了共鸣。这样，即使是次要的感官，也并没有排除在外。”^①这种令人惊奇的各种不同感觉之间相互作用的心理现象，就是“通感”（或称“联觉”）。鲁迅曾谈到高尔基很惊服巴尔扎克小说里的人物对话写得非常生动巧妙，“并不描写人物的模样，却能使读者看了对话，便好像目睹了说话的那些人”。小说里人物的“对话”是形之于声的，读者怎么能从“对话”中想象到人物的“模样”来呢？鲁迅说得好：“作者用对话表现人物的时候，恐怕在他自己的心目中，是存在着这个人物的模样的，于是传给读者，使读者的心目中也

费歇尔：《美的主观印象》，《古典文艺理论译丛》（八），人民文学出版社，1962年，第5页。

形成了这个人物的模样。^①作者心目中有了鲜明生动的人物形象，对话才能诱发读者的想象力，从中“听”出人物的“模样”来。朱光潜把通感作为联想的一种特殊表现形式，钱钟书更明确地说“本联想而生通感”，都是很有道理的，正确地揭示了通感产生的心理根源。

本色之外 笔补造化

通感作为一种心理现象和感觉经验，在所有的正常人身上都会发生的，大都属于一般的、自发的通感。特别是同味觉、嗅觉、触觉联系起来，引起生理上快适与不快适的反应是很突出的。美感虽然不同于生理快感，但味觉、嗅觉、触觉等生理性很强的感觉，经过情感、想象的陶冶、净化，却可以被扬弃的形式融入于审美的精神愉悦之中，成为美感的不可或缺的因素。朱光潜先生在《文艺心理学》中引用法国美学家顾约《现代美学问题》中的这样一段话颇能说明问题：

我们每个人大概都可以回想起一些享受美味的经验，与美感的享受无殊。有一年夏天，在比利牛斯山里游行大倦之后，我碰见一个牧羊人，向他索乳，他就跑到屋里取了一瓶来。屋旁有一小溪流过，乳瓶就浸在那溪里，浸得透凉像冰一样。我饮这鲜乳时好像全山峰的香气都放在里面，每口味道都好，使我如起死回生。我当时所感到那一串

感觉，不是“愉快”两字可以形容的。这好像是一部田园交响曲，不从耳里听来而从舌头尝来。……味感实在带有美感性，所以也产生一种较低级的艺术，烹调的艺术。

这段话的意思固然有把生理快感与审美情感混为一谈之嫌，不过认真思考一下，其中也不无几分道理。一个登山越岭、极端疲倦、饥渴难忍的旅游者能喝到一瓶清凉如冰的鲜乳产生口味的“愉快”当然是寻常的快感，但这种快感强烈得犹如“起死回生”引起丰富的联想，感到“全山峰的香气都放在里面”仿佛从舌头尝来“一部田园交响曲”，这便超越了单纯的快感，获得了精神享受。所以，朱先生说：“如果说寻常快感到再现于记忆时每每变成美感，倒有几分道理。顾约在比利牛斯山饮乳时所享受的只是快感，到他著书时回忆那种风味，便杂有几分美感在里面了。”^①当顾约回忆起喝鲜乳时的愉快，并产生丰富的联想，便与寻常的味觉快感拉开了心理距离，使之得以升华，与嗅觉、听觉相互感通、协作，在审美整体中发挥辅助作用，可从对象中领略到更多的风情韵味。我国古代美学中利用味觉与听觉、视觉之间的通感，提出的“滋味”说，艺术创作和欣赏追求“味外之味”，就体现出情感将日常快感推进、提升为审美通感动力作用。

人们审美活动中，不是只运用某一种感官，而是从整体的人出发，即全身心的投入，有时所有的感官都会活跃起来，打破界限，共同协作，演奏出各种感官同感共鸣的交响曲。郑日奎《游钓台记》中写自己游历东汉严子陵隐居地钓台的情景，就是非常生动、典型的例子：“山既奇秀，境

复幽茜。……足不及游而以目游之。俯仰间，清风徐来，无名之香 四山飘至 以鼻游之。舟子谓滩水佳甚 试之良然，盖是即陆羽所品十九泉也，则舌游之。……返坐舟中，细绎其峰峦起止，径路出没之态，惝恍间如舍舟登陆，如披草寻磴 如振衣最高处……下瞰群山趋列 或秀静如文 或雄拔如武 大似云台诸将相 非不杰然卓立 觉视先生 悉在下风 盖神游之矣。……舟泊前渚 人稍定 呼舟子 劳以酒 细询之曰：‘若尝登钓台乎？山中之景何若？其上更有异乎？’ 四际云物 何如奇也？’舟子具能悉之，于是乎并以耳游。噫嘻 快矣哉 是游乎！”这位文士欣赏大自然的美景 几乎动用了所有的感觉能力 有目游、鼻游、舌游、耳游 还有“神游”把诸多感觉的直接体验以及“神游物外”的间接经验联结起来 相互渗透 相互作用 既有对自然风光完整而丰富的审美体验，又表达了对严光淡泊名利、归隐钓台的人格美的仰慕之情，从而获得精神上的快乐和享受：“快矣哉 是游乎！”在这里五官感觉发挥着整体的功能，几乎没有审美与非审美的严格界限，各个感官均有益于美感的产生、丰富和发展。日本著名中国学者笠原仲二在《古代中国人的美意识》一书中 对我国古代审美意识的起源、发展作了较为具体、深入的探讨 就曾明确认为 中国人的审美意识起源于味觉，然后扩展到视觉、听觉、嗅觉、触觉的 并随着文明的进步 又从官能性的感受扩展到精神性的“心觉”最后扩展到自然和社会生活整体所带来的审美效应。^① 美国美学家桑塔耶纳也在《美感》中说：“人体一切机能都对美感有贡献。”^②这些话不是没有道理的。

① 参见笠原仲二：《古代中国人的美意识》，北京大学出版社，1987年 第1～20页。

② 乔治·桑塔耶纳：《美感》 中国社会科学出版社，1982年 第36页。

艺术通感则是在一般通感的基础上，经过审美的净化与升华，成为一种“有意味的形式”。吴景旭在《历代诗话》中说：“竹初无香，杜甫有‘雨洗娟娟静，风吹细细香’之句；雪初无香，李白有‘瑶台雪花数千点，片片吹落春风香’之句；……云初无香，卢象有‘云气香流水’之句。妙在不香说香，使本色之外，笔补造化。”在他看来，诗歌中竹、雪、云等自然物象“不香说香”是诗人“笔补造化”的结果，不是其“本色”，肯定了艺术创造的能动作用，是很有见地的。但到底怎么“笔补造化”，却没有讲出道理来，其实就是艺术通感。在艺术创作中，艺术家面对着自己的反映对象，在直接引起相应感觉的同时，还会在想象联想、情感体验的推动、激发之下，以记忆中储存的其他感觉经验补充、丰富和发展主导感觉，赋予它所不能直接反应的东西，从而构成虚实结合、有无相生的审美意象。竹本无香，杜甫把它想象为娟秀文静的女子，再由女子身上的脂粉香，联想到青青修竹也飘散出“细细香”来。漫天的雪花使李白联想到春天的百花齐放，春风总是吹送花香的，看到片片落雪便似乎闻到了春花的芬芳。贾唯孝《登螺峰四顾亭》：“雨过树头云气湿，风来花底鸟声香。”则是闻到了春风吹来阵阵花香，使人感到花木丛中鸟鸣声也仿佛是香的。还有杜甫的《月夜》：“香雾云鬟湿，清晖玉臂寒。”夜雾本无香气，由想到妻子久久站立月夜雾里，期盼他归来，便从妻子的身上散发的香气想象出夜雾也是香的，表达了思念亲人的无限深情。这里“香”都不是直接刺激嗅觉的实物的气味，而是想象的、虚拟的，不同于生理性的实际感觉。它赋予通感以情感的、审美的意味，是诗人“本色之外，笔补造化”的成果。

总之，通感作为多种感觉经验有机综合的心理现象，