

第二章、美感經驗分析



第一節 美感的態度——形相的直覺

當我們面對一切事物，並且知覺到它們時，我們所能覺知到它們的態度不外三種。第一種是功利、實用的態度；第二種是科學的態度；第三種則是審美、或者說美感的態度。¹所謂功利實用的態度，是說當我們面對某個別事物或對象時，我們所注重的是該個別事物對我們自身的生活效用如何、利弊如何等等切合實際人生的價值判斷。因為直接關注牽涉到我們自身的利弊得失，因此必然涉及我們每個個體能感者個別的主觀好惡、積習成見、情感慾念與意志。科學的態度純粹是客觀而理論的，所指的是當我們面對某個別事物或對象時，我們把自己的成見和情感完全丟開，專以「無所為而為」的心態去推求該個別事物與其它事物或概念間的關係或條理。²科學的態度因為並不考量個別事物對於個體自身切身所能感受到的利弊得失等價值判斷，因此很少帶有情感和意志，但由於注重尋求關係與條理，因此特重於抽象性的概念和思考。³而在審美或美感的態度中，我們在面對個別事物時，既不衡量該事物對我們自身的利弊得失，也不推敲它與其它事物間的關係或條理，只是全神貫注地將所有意識集中在該個別事物自身——

¹ 朱光潛，〈談美〉(台南市：漢風出版社，1993)，3-5。

² 同註 1，4。

³ 同註 2。

或者說自身的形相(形象)上，無所爲而爲地欣賞它、領略它。

舉例來說，假設我們行經一家花店，看見瓶子裡面插著幾枝粉紅色的櫻花——如果我們採取的是功利實用的態度，我們就會衡量它值多少錢，適不適合送給親朋好友，或者買回家去擺設在客廳裡搭不搭調等等和我們自己實際生活利害得失直接相關的算計。如果我們採取科學的態度，我們就會推敲「這幾枝櫻花呈粉紅色，是日本種」；「櫻花屬於薔薇科植物」；或者「櫻花是日本國花」等等那幾枝櫻花和其它事物或概念間的關係。如果我們採取審美、美感的態度，那我們就不會理會這櫻花對我們的實際生活有沒有好處或壞處，也不會理會眼前花朵的名稱、特徵、屬性、或者一切需要利用概念思考才能獲知的與其它事物間的關係，我們單單注重櫻花花朵的造型、色澤、枝桠彎曲的形狀，換言之也就是櫻花最單純、最本來的形相，同時把這個形相當作極富情趣、意趣盎然的圖畫一般而賞玩。

義大利美學家克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)說：『知識有兩種形式：不是直覺底，就是邏輯底；不是從想像得來底，就是從理智得來底；不是關於個體底，就是關於共相底；不是關於諸個別事物底，就是關於它們中間關係底；總之，知識所產生底不是意像，就是概念。』⁴據以上所言，人類認知事物的方式實際上只有兩種：也就是直覺的、以及邏輯名理的。⁵「直覺」是最簡單、最原始的認知活動，不帶有意志和抽象

⁴ Benedetto Croce 原著，Dauglas Anslie 原譯，正中書局編審委員會 重譯，〈美學原理〉(台北市：正中書局，1968)，1。

⁵ 朱光潛，〈文藝心理學〉(台南市：大夏出版社，1995)，4。

思考；⁶以直覺而接事物，只能覺知到一種混沌的形相，而無法得到其餘相關的意義，因為它不喚起任何由經驗得來的聯想。這種只見形相而不見意義的認知活動便是直覺。⁷與直覺相對的認知活動便是名理、邏輯的認知活動。一切名理的知識都可以歸納到「A 為 B」的公式裡去，比如說「這束玫瑰要五百元」、「櫻花是薔薇科植物」、或者「這幾朵櫻花是粉紅色的」等。換言之，在名理邏輯的認知活動中，就是要把一件個別事物 A，歸納到某一個概念 B 裡去。⁸也就是說，邏輯的認知活動就是要建立起某個別事物與其它事物或概念之間的關係。在名理邏輯的認知活動中，個別事物 A 本身並不足以構成意義，它必須要能與其它事物或概念建立起關係，而後才產生意義。同時在這種認知活動中，身為能感的我們，意識與精神並不能停留在個別事物自身上；而是要把該個別事物當作一個踏板，而後跳到與其產生關聯的旁的事物，或者該個別事物與其它事物間的關係之上。換言之，在名理邏輯的認知活動中，最後所覺知到、意識之所歸的，並不在個別事物自身上，而是在於「該個別事物與其它事物間的關係」上。直覺的知識則不然，當我們直覺一件個別事物時，我們全副精神與意識，就只集中在該個別事物本身上，不旁遷他涉。我們所覺知到的就僅僅是該所感(個別事物)的一個無沾無染、獨立自足的意象。這種獨立自足、不與其它事物相干的意象，就叫做「形相」。⁹

把「直覺的」和「邏輯名理的」這兩樣認知活動和先前所提的三種接物態度：「功

⁶ 朱光潛，〈談美〉，5。

⁷ 朱光潛，〈文藝心理學〉，3。

⁸ 同註 7，4。

⁹ 同註 7，4-5。

利實用的態度」、「科學的態度」、「美感的態度」兩相對照，可以說美感的態度其實等同於直覺的認知活動。實際上從康德(Immanuel Kant, 1724-1804)以來，哲學家大半把研究名理的一部份哲學劃為名學和知識論，把研究直覺的一部份劃為美學。「美感的」和「直覺的」意義相近，美感的經驗就是直覺的經驗，而直覺的對象也就是上文所提及的「形相」，所以「美感經驗」可以說就是「形相的直覺」。¹⁰在純粹的美感經驗中，不論對象為何，假使它能夠喚起我們的審美活動，讓我們進入美感經驗，那麼它的形相勢必能夠在我們的心中激起一種具體而情趣飽滿的意境；而這個飽涵意趣的形相必定在霎時間內霸佔住我們意識的全部，使我們心無旁騖地欣賞它的形相，領略它的意趣，而無暇念及該形相以外的一切事物與現象——這種經驗就是形相的直覺。形相是直覺所能認知的對象，屬於物；直覺是心認知事物的活動，屬於我；在美感經驗中，心所接物者只是直覺，物所呈現於心者也只有形相。¹¹而且嚴格說來，直覺除了形相以外別無所見，它無法覺知物自身以外的一切事物與關聯；形相除了直覺以外，也別無其它認知活動可以見出。直覺在作用時，必定覺知到某個特定對象的形相；同樣的，當個別事物的形相浮現在能感意識中時，認識者主體必定正從事於直覺此一認知活動。¹²

在三種接物態度中，科學的態度「無所為而為」地推求個別事物與其它事物或概念間的關係或條理，原本便特重於抽象性的概念思考，因此固然屬於名理邏輯的認識活動無疑。另外，功利實用的態度儘管注重的是個別事物(對象)對於能感者自身直接而切身

¹⁰ 朱光潛，〈文藝心理學〉，5。

¹¹ 同註 10。

¹² 同註 10，13。

的利害得失或者效用與否，但「某某事物有利」、「某某事物有害」、「某某事物有用」之類價值判斷仍不外乎將個別事物與其它事物與概念產生關連，是故依然要算是名理邏輯的認識活動之列。從這個歸納可以得知，不管是科學的態度或者功利實用的態度，它們都必須要借重、倚賴名理邏輯的認識活動而後才能成就。所不同的是：科學的態度所引發的活動與個體的利害關係並不直接相涉，而其活動也不具有其它目的，它本身就具有一定程度的目的性質，如果硬是要說它的目的，那麼就只是以尋求知識、學問——或者說事物間關係，以及學問的趣味為目的。而功利實用的態度所引發的活動則直接與個體的利害關係相關聯，其思考活動圍繞著個別事物對於個體的利害得失，認知活動本身並非目的，經由思考釐清價值判斷、並且趨利避害才是它的目的；同時，因為它所伴隨著發生的名理認知旨在判別對象之於個體的利害與效用，所以勢必牽連著能感者主體的情感與好惡，而且能感者主體必定對於主體意識存有高度的自覺。正如戴博諾(Edward de Bono, 1933-；狄波諾)所云：『所有的思考(這裡所指理應是牽連著功利實用態度的思考)到了最後階段都是情緒的，而且這是必然的。』¹³高曼(Daniel Goleman, 1946-)也說：『即使是最理性的決策過程也不免情緒影響的成分……每一次的決策都同時接受感性與理性的指引。』¹⁴此外，也由於功利實用的態度具有趨利避害的傾向性，因此它除了牽連著能感者的主觀情緒與好惡外，另外也伴隨著意志、慾念、以及行為衝動。但撇開這些差異不提，科學的態度與功利實用的態度畢竟都要倚侍名理邏輯的認知活動，所以

¹³ Edward de Bono 原著，陳美芳、盧雪梅 編譯，〈高明的思考法——de Bono 思考訓練法精粹〉(台北市：心理出版社，1989)，87。

¹⁴ Daniel Goleman 著，張美惠 譯，〈EQ(Emotional Intelligence)〉(台北市：時報文化，1996)，44-45。

它們也都具有邏輯認知所具有的特點。這個特點就是我們所覺知到的個別事物(所感)其自身並不足以構成意義，必將待與其它事物或概念形成關連、發生關係而後始得意義。以功利實用的態度而言，個別事物必須要與我們的實際生活建立利害得失或者效用與否的價值關係後，該個別事物對我們才具有意義；如果撇開個別事物與主體之間的價值判斷關係，前者對實用人而言便無法構成意義。以科學的態度而言，我們必須要找到個別事物與其它事物或概念間的關係後，該個別事物才具有意義；若除去特定對象與其它事物或概念間諸如實質、特徵、屬性、比較等關聯，它對於科學人來說也無法構成意義。同時，因為這兩種態度都是要從個別事物對象出發，進而建立其與其它事物或概念間的關係，因此以這二種態度接物時，我們的精神與意識都不能定佇在客體(個別事物)自身的形相上，而是必不可免地將轉移到其它事物與概念，或者對象與與其餘事物概念間的關聯上。也因此，以這兩種態度而接物，所得到的事物意象都不是獨立、絕緣的。¹⁵

在討論過功利實用與科學的態度其特徵與質性後，我們就能更清楚地認識美感態度、美感經驗的特殊性質。首先，不論是科學的態度或者功利實用的態度，它們都是要把所感個別事物與其它事物或概念產生關係連結，而後該對象才能建立、構成意義與價值；切斷了這些關聯，這件對象對於實用人與科學人而言就不具有意義，也沒有價值。但在美感態度中，所觀照的對象離開(一)與其它事物有關以及(二)可效用於人兩點之外，自有意義，自有價值。客體個別事物對於科學人和實用人都倚賴旁的事物而得價值，所以它的價值是「外在的」，對於審美者則獨立自足，別無倚賴，所以其價值是「內在

¹⁵ 朱光潛，〈談美〉，5。

的」。¹⁶其次，因為所感對於科學人和實用人的價值與意義建立在其與其它事物的關係上，所以物自身對於科學態度或者功利實用態度而言都不是目的，其目的在於對象與其餘諸事物的關聯上。也因此在這兩種態度中，我們的意識與注意力都絕不能定佇在物自身之上，必定要旁涉其它。但在美感的態度中，所感自身便具有十足的意義，因此個別事物的形相本身便是目的；同時由於不理會對象與其它事物的關係，所以意識便可以全然貫注在所感的形相上而不旁涉其它。注意力的集中，意象的孤立絕緣，便是美感態度另一項特點。¹⁷再者，在美感態度中，由於取的是直覺的認知活動，並不包含名理邏輯的認知，所以我們心中沒有概念和思考；此外因為不同於實用人般關心個別事物對個體自身的利害與效用，是故也沒有意志和慾念。在美感觀照的剎那間，觀賞者的意識只有一個完整而單純的意象，不但忘去欣賞對象以外的世界，並且不復意識到主體存在的自覺。自覺起於物與我的區分，但在美感經驗中，整個心靈寄託在對象所激起的孤立絕緣的意象上，於是我和物便打成一氣了：美感經驗的另一個特徵就在物我兩忘。¹⁸物我兩忘的結果，就是泯除了物與我的分別心，於是在美感觀照時，能感與所感的生命在無意識間往復交流；我以我的性格與情趣灌輸到物，同時也把物的姿態吸收於我，最後也就造成了物我同一、主客合一的狀態。¹⁹也因此，儘管說美感經驗等同於形相的直覺，但這個形相卻不是固定而一成不變的；我們在直覺中所意識到的形相一方面得自於對象呈

¹⁶ 朱光潛，〈文藝心理學〉，7。

¹⁷ 朱光潛，〈談美〉，5。

¹⁸ 同註 16，10。

¹⁹ 同註 16，12。

現於我們感官的客觀事實，另一方面則是觀賞者當時性格、經驗、與情趣外射之返照。欣賞者的性格和情趣因人因時因地皆有所不同，所以直覺所得的形相自然也就千變萬化。²⁰換另一個層面而言，美感經驗中欣賞者所意識到的形相，也都不是現成的，也都是每一個欣賞者在審美觀照的當下創生出來的。亦即是說，美感經驗是形相的直覺，同時也無異於藝術的創造。²¹正如劉千美所說：『任何藝術的欣賞活動，都不是被動的接受，而是主動的建構的歷程。』²²推得更遠一些，無論是欣賞或藝術創造，我們都是在用直覺，都是覺知到一種意象(image)浮現在心裡，這也就是運用到想像(imagination)。在直覺或想像中所見到的意象就是形相。²³所以，藝術也就是無所為而為的欣賞與創造。

第二節 美感經驗與心理距離

藝術欣賞或者藝術創造活動，必須以美感態度為條件，美感態度乃是與實用態度截然不同的生活態度，在審美態度中所經歷到的體驗——亦即形相的直覺——便是美感經驗。但在日常生活中，大部分人多半都習慣用實用的態度去感知周遭的事物；²⁴既是慣於採取功利實用的態度而接物，所得到的自然就是對象之於主體而言的利害得失與效用，自然也就無法獲得美感。人生的經驗一般是趨向於實用的，在日常經驗中，我們周

²⁰ 朱光潛，〈文藝心理學〉，12。

²¹ 同註 20，13。

²² 劉千美，〈藝術與美感〉(台北市：台灣書店，2000)，66。

²³ 朱光潛，〈詩論〉(台北市：書泉出版社，1994)，130。

²⁴ 同註 22。

遭的事物總是向我們顯示其實用的方面——或者說我們通常是覺知到它們對我們自身有關係的利害得失牽連，而我們也鮮能棄絕自身的慾念，純以不計利害的眼光去靜觀事物客觀的特性。²⁵其實不獨是普羅眾生如此，甚至於赫赫有名的哲人，有時也不免拿功利實用的態度來審度藝術的所謂「價值」(此處所指乃是關乎實際人生與現實生活的藝術的外部效用價值):比如說墨子非樂，托爾斯泰(Lev Tolstoy, 1828-1910)的〈藝術論(*Chto Takoye Iskusstvo*)〉，甚至於柏拉圖(Plato, 427-347 B.C.)的所謂「詩人的罪狀」，都是拿功利實用態度來看待藝術的結果。

一般事物對於我們都有一種「常態」，這常態就是各種事物之於我們的各種關乎利害效用而產生的價值與意義，都是在實用經驗中積累而成的。²⁶比方說，看見火車馬上注意它是不是我們預計要搭的班次；聽見上課鐘響就開始向教室移動；開車瞄見交通警察守在路邊腳底就不自覺地鬆開油門；駕車走高速公路看見火炎山就知道三義到了等等。從生活經驗中積累而得的對種種事物的實際人生意義有助於我們快速的反應，並且應付實際生活需求；但也因為如此，它們卻也令我們往往只習慣於拿功利實用的態度來認知我們周遭的一切事物，尤其是我們所熟悉的對象。因為在日常生活中，這些事物和我們實際生活的關係太密切了，我們一接觸它們就只記起它們與我們實際生活之間所產生的關聯，然而這種態度卻是怎麼也無法直覺到事物的純粹形相，怎麼也無法獲得美感經驗的。

打個比方來說，假如今天某一座火山發生了火山爆發，火山彈和火山灰直衝雲霄，

²⁵ 劉文潭，〈現代美學〉(台北市：台灣商務，2002)，249。

²⁶ 朱光潛，〈文藝心理學〉，17。

火紅的岩漿流洩四處，引起的地震連在百哩之外都可以感覺得到。緊鄰火山的居民們面對如此無可抵禦的當頭大禍，唯一能做的便是逃生，勢必全副心神都要懸在憂慮自身和家人的安危，以及掛念家園是否得保之上。但對於身處數十里外無安全之虞的外地遊客，或者電視機前的觀眾來說，他乍見如此氣勢吞天的自然奇景，儘管未必人道，但卻可能被火山爆發所展現出的無朋威力與氣勢所震撼吸引，全神貫注於此自然奇觀場面之壯闊與燦爛、力量與聲勢之巨大絕倫與驚心動魄，他的心中不自覺地隱然浮現出讚嘆、崇敬與偉岸。這兩種迥異的經驗與感受完全起於觀點的不同。在前一種經驗中，火山噴發是實際生活中的一部份；實際生活逼得當地的人們不得不畏懼危險，不得不一心只求安保，換言之，他們的實際人生和火山噴發這個事件的關係太密切了，利害關係的距離太近了，所以當地人庶幾不可能處之泰然地去讚賞火山爆發的懾人與壯麗。在後一種經驗中，火山爆發對於「隔岸觀火」的外地遊客而言並沒有實際上的利害關係，火山噴發這個事件和他的實際人生圈有著一定的「距離」；所以遊客易於把火山擺在實用世界以外去看。²⁷如果這時候他看待這件事物的態度並非科學的、名理邏輯的，那麼他就能以直覺注意到事物本真的形相，獲致美感經驗。從這個分析可以得知，面對相同一件事物，要獲得美感經驗或者僅僅得到尋常人生的功利實用效用感受，取決於我們主體面對事物所採取的接物態度；然而，主體面對客體所採取的認知態度，有相當部分又受到該對象與我們是否有著實際利害關聯所影響。如果對象和我們的實際生活利害有著密切關係，或者說與我們的實際生活之間沒有什麼「距離」的話，這種情形不利於我們以審美態度

²⁷ 朱光潛，〈文藝心理學〉，16。

去覺知對象。如果客體和我們的實際生活利害關係疏離，或者說與我們的實際生活之間有著一段「適度」距離的話，這種情形有利於我們從尋常的功利實用角度跳脫出來，而以審美的態度觀照客體的形相：這種學說主要就是英國心理學家布洛(Edward Bullough, 1880-1934；布洛夫)所謂的『心理距離(Psychical Distance)』說。

「心理距離」的概念除了指涉上述所提及的個別事物和認知者主體之間的實際利害關係遠近以外，也適用在能感與所感在「時間」與「空間」的距離關係方面。許多從軍隊中退伍的役男儘管在服役時老是叫苦連天，恨不得早一分鐘卸下一身戎裝，但退伍之後回憶起從前軍旅生活中的種種，卻又津津樂道。項羽的垓下之圍，呂后對戚夫人的陰毒殘忍，唐太宗的玄武門之變，楊貴妃的『宛轉蛾眉馬前死』，岳飛的『淒涼萬世風波亭』，這一些原本應該是很悲涼、有些甚至叫人聞之色變、或是很令人髮指的歷史事跡，在悠悠歲月的沖刷下，使得我們不再拿價值批判的態度去衡量它們，而僅只是把它們當作小說和傳奇一般而品味。同樣地，我們在旅遊時最容易見出事物的美(精確地說，是獲得美感經驗)。東方人陡然站在西方的環境中，或者西方人陡然處身東方的環境中，都常常覺得眼前的事物新穎別緻，別有一番風味。²⁸近而熟悉的事物往往顯得平凡、庸俗、甚至醜陋。但把它們放在一定距離之外，以超然的精神對待它們，則可能變得奇特、動人、甚至美麗。²⁹實際上，個別事物與認知者主體在時間因素與空間因素上的「距離」之所以有益於能感以審美態度認知事物形相，究其原因仍然在於能感與所感在時空上的距離，使得所感對於能感者的實際人生利害關係淺薄；也就是說它們和我們的慾念和希

²⁸ 朱光潛，〈文藝心理學〉，17。

²⁹ 朱光潛，〈悲劇心理學〉(台北縣：駱駝出版社，1993)，23。

冀之間存著一種適當的距離，我們不至於一接觸它們就不由自主、積習地拿功利實用的眼光忖度它們，較易於以直覺的認知活動覺知它們之所致。

布洛提出「心理距離」學理，強調客體與主體經驗之間保持適當的距離，是美感經驗發生的重要條件。其實除了他以外，康德把審美觀照形容為『無關乎利益的滿足感』；³⁰叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)將審美經驗說成是『徹底改變看待事物的普通方式』；克羅齊所謂『形相的直覺』；以及閔斯特堡(Hugo Münsterberg, 1863-1916)所強調的美感經驗的孤立性，都隱含著「距離」的意涵。就跳脫與實際人生利害這層來說，科學態度與美感態度可說是一樣。所不同的是：在科學的態度中，主體對於客體的態度完全是客觀的；科學人必須超脫到「不切身(impersonal)」的地步，撇開主體的積習成見與情感。但是在審美態度中，主體一方面要跳脫與對象間的實際利害關聯，但另一方面又要和對象事物保持著切身的關係。³¹因為在美感經驗中，由於物我兩忘而使得物我同一，主體的情感便和客體的形相往復交流，共生出形相的直覺。是故縱使與我們的實際人生圈有所距離，但其形相卻與我們自身的性格與情感合而為一。

藝術必須要表現情感激發情感，所以觀賞者對於作品(或者對象)不能不瞭解；如果觀賞者不瞭解作品或對象，便無法發生情感的共鳴，也無法欣賞。欣賞以理解為基礎，瞭解是以已知的經驗來詮釋當前的事物，³²所以藝術或藝術觀照儘管可以——或者說必

³⁰ 劉千美，〈藝術與美感〉，53。

³¹ 朱光潛，〈文藝心理學〉，19。

³² 同註 31。

須——超脫實用目的與態度，卻不可能超脫經驗。³³所以在美感經驗中，我們一方面要從實際生活圈中跳脫出來，另一方面卻又要藉著我們過去的經驗來理解對象、進而欣賞事物。主體和客體之間這種「切身」但又「有距離」的關係，就是布洛所謂『距離的矛盾(Antinomy of Distance)』。³⁴客體愈是和我們過去的經驗協同一致，就愈發有助於我們理解它。如果它離我們的經驗太遙遠，太悖離常情，我們就不容易理解它的意涵，從而也無法欣賞：這種情形就是布洛所說的『距離過度(over-distance)』。³⁵但反過來說，如果對象與我們的實際經驗太過吻合一致，過於訴諸我們的實際情欲，卻又極易使得功利實用的動機壓倒美感態度，到最後所得到的只賸下對象之於我們的利害關係或者是我們自身的欲念：這種情形則是布洛另外所提出的『距離不足(under-distance)』。³⁶所以要得到美感經驗，理論上來說便是要最大限度地拉近對象與能感主體經驗間的距離，但卻不能讓距離消失。藝術創造與欣賞的成功與否，就看能否把「距離的矛盾」安排妥當。「不即不離」就是藝術的最佳理想狀態。³⁷

「距離」的程度隨藝術型式的不同而各異。以諸多藝術類型中，戲劇就是一種與實際人生距離較近的藝術型態。與你我無殊的真人演員在舞台上演出著我們可能都親身體驗過的類似經歷與感受，我們可能都經驗過的實際人生遭遇：與人相戀、失戀仳離、憎相會、愛別離、成功得意、失敗困厄、陰謀詭詐、犧牲奉獻。看到戲臺上羅蜜歐與茱麗

³³ 朱光潛，〈文藝心理學〉，20。

³⁴ 朱光潛，〈悲劇心理學〉，25。

³⁵ 劉文潭，〈現代美學〉，253。

³⁶ 同註 35。

³⁷ 同註 33，20-21。

葉一見鍾情，有過類似戀愛經驗的觀眾一定可以十分瞭解戲劇所要傳達的感情；在蒙台威爾第(Claudio Monteverdi, 1567-1643)的歌劇《奧菲歐(*L'Orfeo*)》中，看到舞台上姐球奈(Dafne)向奧菲歐傳達尤理狄茜(Euridice)遭毒蛇咬噬身亡的凶訊時所表現出的不能自己的激動與悲慟，曾經經歷親友亡故悲慘的戲客必定要比其他人更加懂得姐球奈的傷悲；看到索福克理斯(Sophocles, c. 496-406 B.C.)著名悲劇〔伊底帕斯王(*Oedipus the King*)〕裡伊底帕斯得知自己弑父娶母後刺瞎自己雙眼那一幕，我們甚至會因為畫面太過悲慘可怖而別過頭去不忍卒睹。因為戲劇原本就是以真人演出類似於我們實際人生經驗的故事，即使是藝術品味庸俗、見不出戲劇深層形式美感的愚夫愚婦也最起碼可以看得懂所演出的情節並感受到最具渲染力的激情，所以它極易喚起我們的情感與共鳴；然而卻也因為它過於肖似實際人生，所以我們在欣賞——嚴格地說甚至不足以稱為「欣賞」，只能說是「看」——戲劇時，很容易就不知不覺地把戲中的情節看成真實的，或者說把戲臺上的故事與傳奇當作是我們自己現實人生生活圈中的部分：結果看到〔李爾王(*King Lear*)〕中考岱俐雅(Cordelia)的悲慘命運就義憤填膺；看到莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)歌劇《唐喬凡尼(*Don Giovanni*)》裡男主角性喜漁色始亂終棄就滿心嫌惡；看到〔奧泰羅(*Otello*)〕裡雅哥(Jago)向奧泰羅存心奸險地誣指黛斯蒂蒙娜(Desdemona)把手帕給了卡西奧(Cassio)當作愛情的信物，甚至想衝上台去賞給雅哥——實際上只是飾演雅哥的演員——當面一拳。然而看戲看到這種地步，對象與主體實際生活圈之間所應保持的「距離」其實早已不復存在，所採取的已經是實用的態度而不是審美的態度，獲得的也終究不是美感經驗了。

另一方面，音樂則是與我們實際生活經驗關係較為疏遠的藝術型態。一般公認音樂與自然世界的聲音和節奏僅有微淡的關係，³⁸我們鮮少能在現實生活中尋得音樂的「原型」。此外雖然它可視為人與人之間的一種溝通方式，但溝通的內容卻不明確，也不像語言文字一般傳遞高精確性的意涵或概念。漢斯力克(Eduard Hanslick, 1825-1904)說，音樂的形式就是音樂的內容；³⁹更早，在他之前的瑞士音樂學家奈格利(Hans Georg Nägeli, 1773-1836)也說：『音樂沒有人們通常認為的那種內容，也沒有人們企圖強加給它的那種內容，它只有形式。』⁴⁰這種說法即使無法適用在所有音樂上，起碼也可以涵蓋絕對音樂。除去作曲家創作之時便已明顯立意指涉對象的標題音樂之外，我們幾乎無法在音樂中尋得非音樂的其它內容或意涵。

任何藝術，只要它可以容許含有其本身以外概念的內容或意義存在，那麼它就必定可以用其本身符號媒材形式以外的媒介符號形式去述說、再現它的內容。比方說：讀完白居易的〈長恨歌〉，我們可以說它的「內容」是在影射唐明皇和楊貴妃的故事，或者進一步把其中的片段化為油畫；看到達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)的〔最後的晚餐>Last Supper〕，我們可以說它的「內容」是在述說四部福音的故事；看到米開蘭基羅(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)的〔大衛像(David)〕，即使不曉得大衛是誰，但起碼總算知道他雕的是一個英姿煥發、體態魁偉的立姿男子。但如果聽到帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782-1840)的《無窮動(*Moto Perpetuo*)》，西貝流士(Jean Sibelius, 1865-1957)的《小

³⁸ Anthony Storr 著，張嚶嚶 譯，〈音樂與心靈(*Music and the mind*)〉(台北市：知英文化，1998)，4。

³⁹ 蔣一民，〈音樂美學〉(台北市：五南出版社，1993)，115。

⁴⁰ 同註 39，120。

提琴協奏曲》，我們恐怕就說不出它們「是什麼」了。有一次有一個人向貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)詢問他一首著名樂曲的意義，貝多芬不答，只是就琴演奏；⁴¹此一事例充分顯示出音樂無法以音樂以外之媒材形式「再現」其所謂的內容。這說明了音樂在本質上確實傾向於形式主義與抽象化，它把表現成分減到最低，保持著最大程度的距離。⁴²然而也因為音樂的抽象化，無外緣內容特徵，所以它很難以音樂以外的方式加以理解；然而要懂得以音樂方式理解音樂，卻又往往需要經過相當的音樂訓練與學習過程，或者起碼要有相當程度的音樂經驗，這也未必是一般人所可以具備的：所以，音樂對許多人而言往往顯得「距離過度」，也使得純粹的音樂較不容易為大眾所理解欣賞。

不同類型的藝術各自有其「距離」遠近的傾向，這是就藝術品之於大部分人的反應概括而說的。然而從另一方面來說，主體如何在面對客體時維持適當的距離，有沒有辦法超脫功利實用的態度但又充分理解對象的意涵，這就在於每個人賞鑑能力、藝術趣味與修養的高下了。面對著布雪(Francois Boucher, 1703-1770)的名繪〔沐浴後的月神黛安娜(Diana Leaving her Bath)〕，一些藝術趣味低下的男性觀眾可能馬上就起了性慾和佔有欲，簡直和看到真正的裸女無異。儘管他或許也看得目不轉睛，但他其實只是為著滿足自己的性慾，只是實用的活動而不是美感的活動。然而藝術趣味較高的人們儘管看到美麗的裸女畫像，卻可以不受性慾的支配，單單欣賞繪畫的形相。看了羅西尼(Gioacchino Rossini, 1792-1868)的《灰姑娘(*La Cenerentola*)》，欣賞力平庸的觀眾可能在灰姑娘受繼

⁴¹ 劉文潭，〈現代美學〉，231。

⁴² 朱光潛，〈悲劇心理學〉，28。

父欺負時恨不得自己能路見不平拔刀相助，看她蒙王子寵幸妃冠加身時又為她雀躍不已。然而這種態度其實只是在滿足道德感，但在道德同情中，主體卻是一個從未停止做利己主義的利他主義者。⁴³一句話，這種看戲態度實在也只是功利實用的態度。但一個具有相當鑑賞力的觀眾就能夠以超功利的態度欣賞整部戲劇的各項元素；除了注意到戲劇情節外，他也更能欣賞演員的演技與表情，作曲家配曲的巧思，舞台的設計等多方面藝術表現的手法。換言之，以「維持距離」，使對象與主體不至於「距離不足」的能力而言，鑑賞力較佳的人顯然要比藝術趣味低下的人更能把對象推到自己實際生活圈外，以超功利純觀照的態度欣賞它。

另一方面，就最大限度地拉近藝術對象與主體間距離，使所感與能感不至於「距離過度」的能力而言，受過藝術訓練的人也顯然要比學養不足的庸人白丁更能藉著自己的經驗與所學詮釋理解作品。以〔最後的晚餐〕為例：一個對西方天主教或基督教懵然無知，對於構圖、比例、透視等繪畫觀念也付之闕如的人，他在看見〔最後的晚餐〕時除了勉強能說出畫上每個人表情豐富細緻外，一來恐怕完全不知道那幅畫上的十三個人究竟在做什麼，二來也不可能藉著專門的繪畫知識瞭解達文西繪這幅圖的藝匠經營與天才筆法。但對一個從小浸淫在基督教裡的美術學院學生而言，他不但完全懂得這幅畫描繪的是基督預言在座十二門徒中有一人將會出賣他的戲劇性時刻，更可以援用他在美術上的專業知能理解達文西利用景深突顯出基督的中央位置、十二門徒每三人分爲一組、組與組之間以手勢相聯繫等等達文西藉以表現如此戲劇性場面的「傳達」藝術手法。⁴⁴再

⁴³ 朱光潛，〈悲劇心理學〉，58。

以馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)的《這世界失去了我(*Ich bin der Welt abhanden gekommen*)》為例：音樂訓練貧乏、平時很少接觸古典音樂、也不懂德文的聽者在聆聽這首深沈而緩慢的歌曲時，他既無法懂得歌詞的意涵，也沒有能力品味作曲家在配器、和聲、曲式、動機發展上的安排。他可能只能勉強聽懂它的旋律走向，也許更糟的是因為這首藝術歌曲節奏緩慢旋律悠遠，聽者還嫌它無聊，聽著聽著甚至打起哈欠來。但相反地對一個懂得歌詞意涵、受過專業訓練的聲樂家而言，他不但能瞭解這首歌曲的詩句主要描述一位對塵世上的紛擾感到厭倦，對俗世上的競爭感到疲倦的主人翁，在外緣與內在的緣由下逼不得已、身不由己、無所選擇地最終走向了離群索居、形單影隻的孤獨世界；在逐漸捨離俗世的同時，一則轉往內在的自我世界探索，一則頻頻回首向這個世界作出最後的一聲告別；同時也能藉著他的音樂修養很快地掌握到這首歌曲的核心動機，理解這首歌曲的段落安排，人聲音域與伴奏配器配合詩詞情緒張力的變化與運用，和絃的行進與變換，以及歌者詠唱這首歌曲時所運用的呼吸法、運氣法、共鳴法與詮釋方式。這首歌曲對他而言非但不難理解，甚至可能就是天籟。

把之前的分析與推理歸納一下，本研究認為：對象與主體經驗間是否保有適當的距離，是美感經驗產生的重要條件。這個「距離」一方面取決於藝術品或藝術活動本身的性質，另一方面也取決於個體的藝術修養和審美趣味。藝術修養高的人一方面往往可以超脫功利實用的態度，使對象與自己的實際人生經驗存有距離，純以直覺去覺知對象的形相；另一方面又有能力善用自己豐富的專業知能和藝術經驗來詮釋理解藝術品或藝術

⁴⁴ Mary Hollingsworth 著，劉振盛 主譯，〈人類藝術史(*L'ARTE NELLA STORIA DELL'UOMO*)〉(台北市：金楓出版，1991)，236。

活動，增加自己美感經驗的深度與廣度。然而一個藝術修養平庸的人則恰恰相反。鑑賞力低下的人因為其主體經驗中缺乏藝術經驗、只有實際人生的經驗，所以他很不容易注意到對象在功利實用面以外所存有的意義，也就是說他往往只能用實際人生——或者極類似實際生活的經驗來瞭解所感對象；所以他一則在面對較逼近實際人生經驗的藝術時不容易掙脫自己的慾念，常常不能使自己和對象間維持住起碼的距離，造成「距離不足」，結果獲得的常常只是慾念或功利的快感或厭惡；另一方面他們也沒有本領旁徵博引以詮釋瞭解藝術作品，只能以生糙的日常生活經驗勉強據以解釋，使得較具深度的藝術對象對他們而言也動輒出現「距離過度」、難以理解、無從欣賞的窘況。總地來說要達到布洛理想中的「不即不離」的距離，對象既要與主體過去的經驗協同一致，又要設法避免與主體實際人生過於接近而喚起主體功利實用的態度。研究者認為，如果用消除法加以整理，要達到這所謂「不即不離」，便是要讓對象(作品)盡可能地增加與主體「非關乎功利實用的經驗」的一致性。

第三節 美感經驗與移情作用

聽了進行曲之王蘇沙(John Philip Sousa, 1854-1932)的《華盛頓郵報(*The Washington Post*)》和《自由鐘進行曲(*Liberty Bell*)》，我們覺得它「雄壯剛健」；聽了韓德爾(George Frideric Handel, 1685-1759)的《皇家煙火(*Music for the Royal Fireworks*)》，我們說它「燦爛」；看了王右軍的〔蘭亭集序〕，我們說他的字雅致秀逸；看到懷素的〔自序帖〕，我

們說他的草書狂放不羈；面對米開蘭基羅的〔最後的審判(The Last Judgment)〕，我們說它「莊嚴」；行經林間小徑旁的潺潺流水，我們說它娟秀；看著電視播放的布袋戲節目裡人偶「踉踉蹌蹌」東倒西歪地「移動」，我們說它酒意方酣；看著電腦螢幕秀出虛擬的人形嘴角上揚，我們說「那個人物」在「歡笑」。

這些經驗對我們來說都非常自然，自然得往往令我們渾然不察其中另有蹊蹺。試想，情緒與感受乃是高等動物特有的心理與生理現象。然而在純粹科學的定義上，音樂其實不過就是一些音響的組合，所謂旋律說穿了不過是「發出了某一個特定頻率、特定波形、特定震幅音波的聲響，而在這個聲響結束的同時或者結束之後，發出了另一個特定頻率、特定波形(可能與前一個聲音的波形近似)、特定震幅音波的聲響，並且數度重複此一歷程」，它根本就沒有生命；既然是無生命的「物理現象」，怎麼會有感情？同樣地，書法、繪畫、建築和雕塑，它們在科學上也只是一些線條、色彩(精確地說是能反射某些特定波長光波的物質)、與材料的組合，同樣只是些無生命的死物，其自身也一樣不可能有任何的感受與情緒。至於虛擬的電腦人物則更明顯——它根本就不存在，其背後也沒有什麼實體，它壓根兒只是電腦的中央處理器與圖形處理器按照資訊工程師預先寫好的軟體與程式執行運算，最後透過顯示裝置所呈現出來的一個「光點(pixel；像素)的組合畫面」。既然這些我們所欣賞、所觀照的對象其本身理應不存在著感情，我們又為什麼會「彷彿」感覺到它們的情感呢？一言以蔽之，是因為所謂的「移情作用(empathy)」。

按照〈大布列顛百科全書〉的解釋，移情作用是指『主體想像自己處於他人的處

境，並理解他人的情感、慾望、思想及活動。』⁴⁵原本每個人都只能直接地感知到自己的情緒、感受、慾念和意志，而無法直接感知到他人的情感、思想等心理活動；至於我們之所以可以知道——或者說「猜到」——別人在某種處境會有哪些知覺、情感、意志與活動，都因為我們有「設身處地」、「推己及人」，按照自己的過去經驗忖度、想像他人反應的本領和天生傾向。⁴⁶這種「推己及人」的活動就是移情作用。比方說：我們自己已有過悲傷而哭泣流淚的經驗，因此看見別人哭泣時，便會下意識地聯想到自己哭泣時的悲傷情感，所以我們猜測別人也是悲傷的；我們知道自己笑時心裡歡喜，所以才能據此「推知」旁人發笑時心底也是歡喜的。這個道理可以推廣到一切己身以外的人和物。主體要能夠知道旁人旁物的知覺和情感，都是要拿自己的知覺和情感來比擬。⁴⁷如果不憑主體的經驗去推測，旁人旁物的知覺與情感是無從了解的。⁴⁸

移情作用的作用範圍不僅限於「人」，而且能夠推廣到人以外的其餘事物上去。實際上，人類觀望外在的世界並試圖加以描述時，會自然而然地根據他自身主體的肉體經驗。⁴⁹而在美感經驗中，就如本章第一節所說過的，能感和所感因為「物我兩忘」而「物我同一」；結果一方面把主體的性格和情感移注到客體，另一方面也把客體的客觀姿態和我們投射到其上的情調吸收到我的知覺與感受中；⁵⁰此外由於在形相的直覺中泯除了

⁴⁵ 廖瑞銘 主編，〈大布列顛百科全書〉(台北市：丹青圖書，1987)，卷 13，153。

⁴⁶ 朱光潛，〈文藝心理學〉，37。

⁴⁷ 朱光潛，〈談美〉，20。

⁴⁸ 同註 46。

⁴⁹ Anthony Storr，〈音樂與心靈〉，20。

⁵⁰ 同註 47，22。

物我的分際，是故我們在美感經驗的當下也不可能省察到伴隨著形相的情感、意趣與性格其實根本是我們自己性格和情趣外射的返照；同時又由於在欣賞的過程中我們所意識到的情感乃連結著客體的形相，並非連結著自我意識，所以我們也很自然地會傾向於將所意識到的情感歸於客體。最尋常的例子就是我們會把音樂當作自有其感情、個性與氣質的。像是古希臘人就認為不同的調式、節奏或音色皆有其個別的特質(ethos)與感覺(pathos)，而這些氣質和感覺會感染到聽者身上，使聽者產生與音樂相同的情緒。⁵¹在本研究看來，這分明就是一種「感情的誤置」。透過移情作用，無知覺的客體有了知覺，無生命的東西有了生氣、有了人情。因此移情作用也稱為「擬人作用」，法國心理學家德拉庫瓦(Henri Delacroix，1873-1937)又將其稱為『宇宙的生命化』。⁵²

我們能感知到自身以外其餘人事物的情感，可以說全憑移情作用。而我們所意識到、感知到的情緒、感受、性格與意趣，一方面來自於對象客觀姿態的刺激，另一方面則來自於能感者主體自身情感外射到對象上的返照。因為這個伴隨著形相的情感受到所感的客觀姿態刺激所影響，⁵³所以它與對象的客觀姿態、或者物理的事實密不可分。同時也因為這個情感究其實乃是主體自身情感外射之返照，因此它勢必也要受到主體當時的主觀性格、情緒、與經驗所左右。以前者而言，因為這個情感聯結著對象的客觀姿態，所以不同的欣賞者面對相同的客體，可以得到(或者說引起、激發)類似的情感。以後者而言，由於這個情感受到不同個體主觀情感個性與經驗之左右，因此即使是面對相同的

⁵¹ K Marie Stolba, <The Development of Western Music>(Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1994), 12.

⁵² 朱光潛，〈文藝心理學〉，40。

⁵³ 這種說法只是方便說。實際上在美感經驗中，形相不能脫離情感而存在。這個「情感」並非形相以外的事物，它其實就是構成形相的一部份。

客體，每個欣賞者所感知到的情感，甚至同一個欣賞者在不同時候、不同心境所覺知到的形相，也都不可能相同。

人生而所以爲人，就代表著我們在生理和心裡活動上具有類似的、相通的機制。所以，相同的民族，具有類似生活經驗與學習經驗的人，他們在面對同一件對象時容易產生類似的情緒與感受。比如說聆聽聖桑(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)的《第三號交響曲》第三樂章，我們都說它「氣勢恢弘而莊嚴」；在皎潔的月光下看見低低的碎浪輕拍沙灘，我們說這幅畫面「安詳靜謐」。但是另一方面雖然同樣生而爲人，但即使是雙胞胎，他們在心理和生理活動的機制上也不可能完全等同(複製人不在本研究討論之內)，更遑論受到後天不同生活經驗與學習經驗的影響了。所以面對著同一件事物，卻仍然可以得到完全迥異的情感。比如一朵花在某些人看來或許可以讓他「體仁」，但對歷經國難的杜工部而言卻要令他覺得『感時花濺淚』。初聽巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)《郭德堡變奏曲(*Goldberg Variations*)》裡的《quodlibet》段落，不知道其旋律來源的聽眾可能只覺得它平和而端莊，但曉得這段變奏的旋律來自於兩首德國民謠的欣賞家，卻可能覺得這段音樂幽默而詼諧。

德國美學家弗萊因費茲(Richard Müller-Freienfels, 1882-1949)把審美者分爲兩類，一爲『分享者』，一爲『旁觀者』。分享者觀賞事物必起移情作用，將個體主觀的生命傾注到對象上，並且分享對象的活動與生命。這種審美者符合於「酒神精神」，專在自己的活動中領略世界的美。旁觀者移情作用較淡，能在激情中保持自己的個性，專處旁觀

的地位以冷靜的態度靜觀對象的形相，近似於「日神精神」。⁵⁴在欣賞藝術時，極端「分享」性格的欣賞者往往易於被情感的漩渦所淹沒，但卻也因此而無法細細品味藝術品或藝術活動的全貌、對照、比例、節奏與和諧。⁵⁵但是相反地，極端超然「旁觀」類型的欣賞者又因為在藝術觀照中常以心智活動為主導，近於純批評的態度，往往又失之於無法取得任何情感經驗。理想的審美活動既需要「分享」，也需要「旁觀」。⁵⁶

本研究認為，美感經驗是形相的直覺，是一種凝神的觀照活動。能讓我們有凝神觀照的「衝動」，並且化為實際審美活動的，就是我們的情緒與感受；而能令我們「持續」這個觀照的衝動，繼續審美活動的，也不會是無感情意涵的一個空洞的形相。畢竟在美感經驗中，我們的所有意識與感受僅止於形相的直覺，若果該形相不具任何感情意味的話，亦即是說我們在觀照某對象時不可能有任何情緒或感受；但如果主體在此時感受不到任何情感，便不可能有促使我們繼續審美活動的「衝動」產生，換言之審美活動亦難以為繼。所以在美感經驗中能讓我們有所衝動繼續維持審美認知的，就是伴隨著形相的情感。「分享者」固然有著明顯的移情作用，但縱然在最極端「旁觀者」的美感經驗中，即使僅只是單純感動於藝術品或者藝術活動在技巧、形式或者呈現等方面之完整、和諧、完美、或渾然天成，這些「完整、和諧、完美、渾然天成」的情感也仍然是主體情感的外射與返照，換言之也還是牽涉了主體自身情感的移入。依照這樣的推論，雖然移情作用本身並非審美活動，同時也不限於審美活動時出現，但美感經驗必然連帶著移情

⁵⁴ 朱光潛，〈文藝心理學〉，53。

⁵⁵ 朱光潛，〈悲劇心理學〉，63。

⁵⁶ 同註 55，65。

作用的發生。

第四節 審美活動與聯想作用

本章第二節說過：藝術必須要表現情感激發情感，所以觀賞者對於作品(或者對象)不能不瞭解；如果觀賞者不瞭解作品或對象，便無法發生情感的共鳴，也無法欣賞。欣賞必須以理解為基礎，而所謂「瞭解」則是以已知的經驗來詮釋當前的事物。⁵⁷那麼，我們又是如何將「已知的經驗」和「當前覺知到的對象」串連在一起的呢？這就要靠「聯想作用(association)」了。

廣義地說，意識到某一件對象，並且經由這件對象的意識想起另一個經驗或對象，這種活動就是聯想作用。聯想是知覺、概念、記憶、思考、想像等心理活動的基礎。⁵⁸要懂得某件對象或者某件特定事物的意義，必然要能夠喚起我們經驗累積而來、與該對象相關的聯想。比如說看到「mountain」這個字，我們要懂得它的意思，就是要能在記憶中喚起「山」的概念；而對於不懂得這個英文單字的人來說，由於他看見這個字並不能據此「聯想」到山的概念，所以儘管他或許也瞭解「山的概念」，但還是無法懂得「mountain」的意思。

在名理邏輯的認知活動中，聯想作用是不可或缺的必要條件。看到「山」這個字的

⁵⁷ 朱光潛，〈文藝心理學〉，19。

⁵⁸ 同註 57，91。

字形而能夠認知到它所代表的「山的概念」，其實就是把「山這個字的圖形」和「山的概念」聯想在一起。聽到別人口中說出「mountain」的語音而能夠認知到它所代表的山的概念，也同樣是將那個聲音和山的概念聯想在一起。霍布斯(Thomas Hobbes，1588-1679)等人把思想分爲『有意旨的思想(coluntary thought)』和『聯想的思想(associative thought)』兩大類。⁵⁹聯想的思想是飄忽不定、缺乏方向性的。比如說看到櫻花聯想起電玩遊戲〔櫻花大戰〕，接著聯想起該電玩的內定女主角真宮寺櫻及其聲優(配音員)橫山智佐，然後聯想起橫山智佐最喜歡的月光浴，接著又聯想到月神黛安娜，再聯想到日神阿波羅和祂的黃金馬車，最後又聯想到踩著風火輪的哪吒三太子。這一連串的聯想雖然前後也有關係可尋，但這關係卻是飄忽而偶然的。⁶⁰我們一般所謂的聯想就偏向於這種「聯想的思想」，亦即狹義的聯想作用。這種飄忽的自由聯想的特徵是不定向以及無目的性；所謂無目的性是說它通常並不增強或改變主體對於原本覺知到的客體的認知。相對地，有意旨的思想雖然也是由一件事物行進到另一件事物，接著再到另一件事物，但卻有明顯的思路可循，在思路中所出現的事物受到主旨的引導，有明顯的指向性，同時有著相當程度的邏輯與必然性。⁶¹有意旨的思想都具有目的性，其目的首先便在於增強或確定對某件對象或事物的認知。像是看到山這個字想起山的概念一般。然而實際上，「山」這個字的「圖像」和我們所知的「山的概念」這兩者之間其實並沒有邏輯上的必然性，也就是說單就山的字形而言，我們無法分析、演繹、或者歸納出山的

⁵⁹ 朱光潛，〈文藝心理學〉，91-92。

⁶⁰ 同註 59，92。

⁶¹ 同註 60。

概念(這種情形在拼音文字中更加明顯)，反之亦然；看到某某字能夠知道它所具有——嚴格地說是代表——的含意，以及看見某某個別事物能夠知道指稱它的語言、能把它收攝到某一概念之下，究其實都是後天經驗與學習，使我們「慣於」面對它們就「聯想」起它們所代表的觀念。換言之，即使是所謂有意旨的思想，其實也還是脫離不開聯想作用。⁶²

戴博諾說：『思考的主要目的在消除思考。思考主要是由迷惑及模糊的狀態中理出頭緒來，由外在世界認出熟悉的組型，一旦認出了這個組型，思考便可鑽入其中，順著走下去——此時便不需要進一步的思考了。』⁶³『神不會思考。思考是把一種知識狀態轉移至更好的狀態的過程。因為神是全知的，事物全在祂的掌握之中，所以思考對祂來說不僅是多餘的而且是不可能的。』⁶⁴從這種說法可以得知：我們一般而言所稱的「思考」或「思索」，所指的顯然是思考者自己所能意識到、要耗費心力的有意旨的思考。換言之也就等同於「有意志的定向聯想」。然而對於我們真正已知——或者說熟知——的事物而言，我們接觸到它們時「不假思索」就能馬上知道它的意義，亦即無意識地、不待意志引導地在我們能感者自身都未及感知到的剎那間就把對象和它所具有的意涵「聯想」在一起。舉個例子來說，在我們初學英文之際，許多人看見英文單字，都要先想到它的中文意義，然後才能拼湊出一整句英文語句的意義。例如讀到「The mountain is very tall」，先想到「the」是「這個」的意思，「mountain」是「山」的意思，「is」代表

⁶² 朱光潛，〈文藝心理學〉，92。

⁶³ 陳美芳、盧雪梅 編譯，〈高明的思考法——de Bono 思考訓練法精粹〉，29。

⁶⁴ 同註 63，60。

「是」，「very」是「很、非常」的意思，「tall」是「高」的意思，然後經過一番努力把這些中文文義串接在一起，最後才知道這句英文的意思是「這座山很高」。在這裡，我們不管是從英文單字聯想到與它相當的中文字詞，或者把中文字詞連接成一整個完整的語句，顯然都要費一番功夫受意志的引導。但如果是看到「這座山很高」這句中文句子，我們根本不經思考，馬上就能知道每個字和整句話的意義。當然在這裡我們一樣是見到字形聯想到概念，但因為我們對中文已經太熟了，所以我們根本無法察覺自己究竟是在什麼時候起聯想作用，或者什麼時候認知到每個字或者整句話的意涵的。

在把一些關於聯想、思考的觀念簡單地說明之後，本研究接著討論在藝術欣賞中，或者說審美活動中，聯想扮演著什麼樣的角色，起什麼樣的作用。在本節開頭就指出，欣賞以理解為基礎，理解是以已知的經驗詮釋當前的事物。既然是以已知的經驗詮釋當下覺知到的對象，那就必然要把過去的經驗和所覺知到的對象「聯想」在一起。前一節也已經說明，在美感經驗中，即使是最極端理智的「旁觀者」類型欣賞，也包含了移情作用的涉入，完全不具有感性意涵的美感經驗是不可想像的；而移情作用其本身原來就是一種聯想作用，只是我們通常並沒有察覺到這種聯想的進行而已。⁶⁵從這兩個意涵而言，研究者認為就像美感經驗必然連帶著移情作用一般，它也必不可免地連帶著聯想作用的發生。

本研究一再強調美感經驗是形相的直覺，其特點便在於凝神與專注、主體的意識全然定佇於孤立絕緣形相上；但現在這裡又說欣賞以理解為基礎，而理解就是把已知的經

⁶⁵ 朱光潛，〈文藝心理學〉，106。

驗和對象「聯想」在一起。這裡是否相互矛盾呢？研究者舉個例子說明。

拿白居易的〈賦得古原草送別〉裡面的『遠芳侵古道，晴翠接荒城』兩句來說：如果我們先前並沒有讀過這首詩，而且我們的國學素養也不好的話，我們一念到這兩句很可能根本並不明白詩人在說什麼。既然不懂得詩句的意思，當然也談不上什麼欣賞了。然後我們得費神去推敲每個字句的意思，把每個字適當的摘釋意義串接在一起，之後才起碼知道最基本的詩句意義；之後我們或許還要分析它是否工整的對句，探究字句的聲韻，以及幾個神來之筆的奧妙所在；如此我們勉強才能對這兩句詩句有了較精微、深入、而通盤的理解。「費神」地推敲一字一句的意涵，還有探究詩人在安排字句時在形式上的構思與佈局以及遣詞用字的巧妙，這些功夫顯然是名理邏輯的認知活動，是「有意志、有意識的定向聯想」。在這些思考活動中，我們並無法將注意力集中在對象自身上，所以我們也無法獲得形相的直覺；簡單地說，我們爲了理解而從事於思考活動時，其實並不是欣賞。但是如前所述，思考的目的在於消除思考，對於已經知道的事情，我們就不再需要思考了。一旦我們歷經了分析與推敲的階段，對於詩句形式與內容有了一定程度的熟悉與理解後，再讀到它們，我們就再也不需要費神地去思索、推求詩句的意涵，而僅只要簡單地喚起我們對它既得的認知；當我們對詩句已經熟稔到甫讀到它們便可以自然而然地馬上瞭解其意涵，連我們自己都不察覺自己何時業已瞭解其含意時，我們的意識才能專注在詩句本身上，並且在文字形式之間充分領略它所蘊含的深刻情趣，感受它的藝術價值。

這也就是說，面對一件藝術品、藝術活動、或者任何對象，如果我們對它的瞭解尚

不充分，對它還不熟習，無法一接觸它、一面對它便瞭解它的意義，需要刻意運用思考活動——亦即有意志的定向聯想——來使主體掌握到客體的意義時，這時因為主體的意識無法專注在對象的形相上，所以顯然有礙於美感經驗的生成。但是如果主體對客體已有充分的相關經驗足以詮釋它，換言之可以在接觸它們的同時不假思考、下意識地聯想到使主體可以掌握住客體意涵的經驗，那麼這種「非意志、下意識的理解性聯想」一來既是主體瞭解客體之所需，二來因為其非意志性與無意識性，因此也無損於主體在美感經驗中所必須的凝神觀照。總地歸納來說：當聯想作用使我們無法凝神在對象之形相時，此時的聯想作用有礙美感經驗生成；但當聯想作用為主體理解對象之所需，且在主體非意志下意識狀態中完成時，此聯想作用則為美感經驗之所需。

方才所討論的是，當聯想作用的目的是增強或確定主體對於客體的認知時，其與美感經驗的關係。皆下來本研究要討論，當聯想作用為不固定方向、無目的性、飄忽而偶然的「聯想的思想」時，此時的聯想作用與美感經驗的關係又如何。在觀照自然與藝術時，我們最容易起聯想，因為我們暫時丟開實際生活的種種牽制，心理沒有一個主旨指定思路的方向，平時可以限制(自由)聯想的種種作用都暫時失去作用。一般人覺得一件事物美時，大半因為它能喚起甜美的聯想。⁶⁶這裡所謂的「聯想」所指的當然是「飄忽、偶然的聯想」。在音樂方面，這種聯想的勢力更大。許多人喜歡音樂並非真能欣賞音樂本身，而是喜歡音樂所喚起的視覺畫面。⁶⁷坊間有些出版商推出的藝術與人文學習領域教科書甚至直接建議學生在聆聽音樂的同時發揮自由聯想。例如康軒版九十二學年藝術

⁶⁶ 朱光潛，〈文藝心理學〉，92。

⁶⁷ 同註 66，93。

與人文七年級(國中一年級)下學期的教科書，便直接寫道：『當我們聆聽音樂時，腦中是否出現一幅幅畫面呢？』『當我們聽到《聞笛》的曲調時，腦海中浮現什麼樣的畫面呢？』『當我們欣賞音樂和詩歌，便會產生視覺的聯想。』『當我們聽到鼓聲時，在腦中立刻會產生打鼓的圖像。』⁶⁸然而這些聯想究竟算不算是美感呢？帕森氏(Michael J. Parsons)認為，人的美感判斷力發展，亦即審美品味與鑑賞力的發展，可以區分為五個階段。第一階段稱為『主觀偏好』期，第二階段是『美與寫實』期，第三階段是『原創表現』期，第四階段是『形式和風格』期，最後一階段則是『自律』期。⁶⁹其中，最低階層主觀偏好期的審美活動包含了三大特徵，自由聯想即為其中的一項。換言之主體常常以自由聯想或童話幻想的方式敘述客體的事物，所表現出的特徵是觀察粗略或無中生有。⁷⁰這也就說明了即使把飄忽、偶然的自由聯想也視為具有部分的審美活動意義，其在美感判斷力發展的序列中也要算極為粗糙、極低層次的。其實單就「美感經驗」而言，美感經驗是形相的直覺，形相的直覺絕對需要高度的專注，換言之主體在真正意義的美感經驗中是不可能意識到對象形相以外的任何事物的。如果欣賞者面對著某某對象，心中的意識因為自由聯想的關係已經躍到對象以外的另一件事物時，此時主體的意識中是無法覺知到原本客體的孤立絕緣形相的。前一段所提的歸納結論在這裡依然可以適用：任何有礙於我們凝神在客體形相上的一切心理或生理活動，都不利於美感經驗的發生。自由聯想一來因為它使得主體無法專注凝神在客體對象自身上，使得主體在自由聯想的

⁶⁸ 康軒文教，〈國中藝術與人文 第二冊(1下)〉(台北縣：康軒文教，2004)，124。

⁶⁹ 崔光宙，〈美感判斷發展研究〉(台北市：師大書苑，1992)，25-28。

⁷⁰ 同註 69，126。

狀態下無法進入美感經驗中；二來則因為它又不像是有意旨的聯想一般可以增強審美欣賞所需的理解與認知，因此實在對於審美經驗的產生害多而利少。這也間接說明了帕森氏何以將自由聯想當作審美判斷力五個發展階段中最低階層的特徵之一了。

第五節 美學意義上的「美」與「美感」

嚴格地說，美學還是一種知識論，⁷¹要算是西方哲學的一支。美學的英文原文是「aesthetic」，這個單字在當作名詞使用時等同於「aesthetics」或「esthetics」，中譯為「美學」、或者「感覺學」；⁷²在當作形容詞使用時等同於「esthetic」，中譯為「美學的、審美的、美感的」或者「純感覺上的」。⁷³以朱光潛先生的意見，這個字與其譯為「美學」，還不如譯為「直覺」，或者「直覺的」來得好。因為中文的「美」常常意指事物的一種特質，但「aesthetic」指的卻是心知物的一種最單純最原始的活動——亦即直覺。⁷⁴本研究一開頭就指出美感經驗就是「形象的直覺」，也是由此而來的。

壹·「美」和「美感」的指涉範疇

「美」和嚴格意義上的「美感」或「美感的」並不同——不論此時所謂的「美」是藝術上的意義或者一般尋常用語上的意義皆然。當我們說某某事物或對象「美」，我

⁷¹ 朱光潛，〈文藝心理學〉，5。

⁷² 金陵 等主編，〈英漢活用辭典〉(台北市：五南，1995)，41。

⁷³ 同註 72。

⁷⁴ 同註 71。

們其實是在做價值判斷的動作，更或者，是在陳述價值判斷後的正面結果；但當我們說某某對象引發我們進入「美感」經驗時，我們所強調的卻只在於該經驗的狀態——而這個狀態就是直覺，或者說形象的直覺。在直覺的活動中，因為注意力孤立於對象的形象上，所以不但無暇察覺到經驗是否愉悅，也無暇去判斷對象的美醜。在美感經驗中，對於所觀照的對象並不加以肯定或否定；判斷或批評要依據名理的活動，是以理智去判別是非、美醜，與直覺有別。⁷⁵當然，「美感經驗」與「審美判斷」——不論是藝術上嚴格意義的或是口語上的「美」——有著相當程度的關連性與依附關係，但是它們所指的確實是彼此互異的兩個概念，這點是必須要釐清的。

貳·藝術美的指涉範疇

關於美感經驗亦即形象的直覺一事，已在之前的章節中討論過。至於「美感」與「美」之間的關係，研究者暫且將它擱置一旁；待闡明「美」究竟為何之後，再回過頭來檢查這兩者之間的關連何在。

藝術上所謂的「美」，與尋常生活用語慣稱的「美」不盡相同——這種差異在中文裡尤其明顯。在中文的尋常用語中，「美」幾乎可以用來形容所有範圍的人事物。看見一位面貌姣好、體態婀娜的少女，我們說她「美」；品嚐一盅上等的佳釀，我們說這酒的滋味「美」；一對有情人終成眷屬，我們說這是「美事」一樁；良好的品行與修養，我們管它叫「美德」；拋開了平日的勞形案牘到外地旅遊數日，我們說這種經驗十分「美好」；看見一件設計得充滿機能性、符合人體工學與力學、製作精良、兼且價格公道的

⁷⁵ 朱光潛，〈文藝心理學〉，84。

家具，我們也同樣讚它「價廉物美」；「里仁爲美」，是說居住在風俗仁厚的鄉里是一件「美事」；聆賞一首樂曲、觀賞一幅繪畫，我們也讚它「美」：諸如此類的例子不勝枚舉。把上述幾個例子稍稍加以分析，便可以發現：當我們說「美德」、「里仁爲美」、以及「君子有成人之美」，這個時候「美」的意義是指道德判斷上的「善」；當我們說「價廉物美」，此時的「美」是指功利實用角度上的正面價值判斷；當我們讚美佳餚或佳釀的滋味「甘美」，或者說某某女子的外貌「嬌美」，這時的「美」大部分指的是生理上或者直觀上的快感；當我們說一首樂曲優美、一副景致壯美、或者說一幅簪花小楷秀美，這裡的「美」主要便傾向於純粹藝術鑑賞上的正面價值判斷。本研究如此歸納：在不那麼精確、比較通俗的中文習慣用語上，「美」的意義幾乎可以涵蓋對一切範圍人事物的正面價值判斷——當然，這其中也包含著藝術意義上的美在內。

然而，在藝術或者審美上所說的「美」，其意涵與指涉範圍就嚴謹、精確、也狹窄得多了。首先就範圍而論：藝術上，美是一種感知、感覺與感受，只存在於美感經驗中；在審美活動中對於經驗的正面肯定評價才可以稱爲藝術美。換言之，所有審美觀照——亦即「形象的直覺」——以外，以及依據審美觀照經驗之外(非依據審美觀照經驗)所得出的任何價值判斷都不屬於藝術上的美感判斷。之前的章節中業已說明，美感觀照是不沾實用，無所爲而爲的，但快感則起於實用要求的滿足，⁷⁶所以快感不同於美感。連帶地，快感或不快感與否的價值判斷，也同樣不同於藝術上的美感判斷。美感觀照是超脫功利的，而道德判斷的善與惡，或者非善非惡，依據的卻是功利與實用主義，不論是利

⁷⁶ 朱光潛，〈文藝心理學〉，81。

他主義或者利己主義，或者他律道德或自律道德皆然，因此道德判斷不同於美感判斷，道德上的「善」也不等同於藝術上的「美」。早在春秋時期，孔子聆賞了《大韶》之後讚嘆它『盡美矣，又盡善也』；聽聞了《大武》之後評論它『盡美矣，未盡善也』，這其實就說明了善與美是不同的概念。與此同時，從這個例子也可以知道，對於同一件事物，只要觀者——或者說能感者、認知者或者主體——採取不同的認知作用，就會得到不同範疇的價值判斷結果：這其實與本章第一節討論過的所謂面對事物的三種態度的狀況類似。一柄殷商時期的青銅劍在當時人眼中可能僅只是一件實用與否的兵器，但事過三千年後如今我們到故宮博物院看到它被供在櫥窗裡，卻覺得那是一件藝術品。換句話說，一件對象事物是否為藝術，一方面固然與其自身傾向於喚起主體何種認知模式、何種價值判斷方式有著直接的關係，但另一方面也端賴能感者選擇以何種認知方式，以何種價值判斷方式覺知之所致。

參·藝術美與自然美醜

前一段討論「藝術美」的範疇，接著本研究要討論它所指涉的的意涵與內容——什麼叫做美？在一般日常用語中，「美」和「醜」是相對的，同時用這兩個字眼來形容自然與藝術，簡直沒有分別。其實「自然美」和「自然醜」與「藝術美」和「藝術醜」應該分開來說，⁷⁷而我們也得先行釐清自然美與自然醜的意涵，才不至於和藝術美產生混淆。固然所謂的「自然」意義本來很混淆不清，按照朱光潛老師的意見，最概括的意義，自然就是現實世界；⁷⁸但是本研究既然界定了藝術美的範疇僅止於依據美感經驗或者審

⁷⁷ 朱光潛，〈文藝心理學〉，144。

美活動而對經驗到的意識作出的正面價值判斷，那同時就可以藉此推知：所有非依據美感經驗、非依據審美活動而對對象作出的「美醜」判斷，就屬於自然美或自然醜的指涉範疇——當然，這個範疇也取決於認知者所採取的認知方式而改變，所以也不是一成不變的。⁷⁹

按照朱光潛先生的說法，在我們言及「自然美」和「自然醜」時，所謂「美」和「醜」的意義不外乎兩種：一、「美」是使人發生生理直觀上快適感的，「醜」是使人發生生理直觀上不快適感的。⁸⁰就心理發展的過程來說，對事物產生快與不快的感受是不學而能的先天本能。⁸¹按照帕森氏的美感判斷發展理論，第一階段「主觀偏好」期美感判斷的最主要特徵是對於對象具有「直覺性的愉悅」。所謂直覺性的愉悅是一種不假思索，不具認知理由的快適感。⁸²當然相對地，自然醜便是不具認知理由的不快適感了。例如尖銳的聲音惱人，溫潤的音色悅耳；和諧的音程可人，不和諧的音程刺耳；或者彩度高的顏色美，彩度低的顏色醜陋一般。藝術常利用這種自然美，但它本身並不就是藝術美。

二、「美」是事物的常態，「醜」是事物的變態。⁸³例如健全是人體的常態，所以四肢殘

⁷⁸ 朱光潛，〈文藝心理學〉，145。

⁷⁹ 本研究中所指稱的「自然美」與「自然醜」，其範疇便在於此時的美醜判斷並非依據美感經驗，而不是說「大自然」或者「自然」是美或是醜。比方說，遠眺富士山，我們覺得它美；在此我們當然可以說是「大自然」使我們感到美感，或者說大自然令我們覺得美。既然感覺它「美」，就是對它持正面的價值判斷，同時這個價值判斷依據的乃是美感經驗，所以屬於「藝術美」而非「自然美」。所以儘管「自然」可以激發我們的美感經驗，但這時的價值判斷卻是「藝術美」而不是「自然美」。這一點十分容易混淆，希望讀者能夠略加留意。

⁸⁰ 同註 78，157。

⁸¹ 崔光宙，〈美感判斷發展研究〉，9。

⁸² 同註 81，31。

⁸³ 同註 80。

疾、瞽叟、失聰、駝背、鮑牙等等有失常態的狀況就顯得醜。一般生物的常態是生氣蓬勃、活潑靈巧，所以就自然美而論，豬不如馬，老年人不如青年人。同理，花宜清香，月宜皎潔，春風宜溫和，北風宜凜冽，全都是因為那些特徵是它們的常態之故。⁸⁴所以歸納可知：所謂自然美——或者說非藝術判斷上的美，其意涵就是「符合該類型事物常態的、或者易於引發感知者生理直觀上快適感的」；而所謂自然醜——亦即非藝術判斷上的醜，其意涵就是「不符合該類型事物常態的、或者易於引發感知者生理直觀上不快適感的」。

藝術上的美感判斷並不同於自然美或自然醜。首先，自然美的事物固然常常被引用到藝術作品中，但是只要不是生理上實在難以接受，自然醜的事物卻也同樣可以當作藝術品的素材或題材，並且在成功表現的藝術作品中激發具備對等藝術鑑賞品味的欣賞者進入美感經驗，同時予以「藝術美」的正面評價。比方說梵谷(Vincent van Gogh, 1853-1890)在自殘右耳後所繪的〔自畫像(Self-Portrait with Bandaged Ear)〕，如果以尋常看待人物相貌是否俊美的標準而言，其尊容恐怕實在令人難以恭維；然而當梵谷將他那「自然醜」的面貌以藝術的手法轉成為繪畫之後，那幅畫的藝術價值卻是眾所公認的。

其次，雖然自然美的事物在運用到藝術創作與藝術鑑賞時，因為其直覺性的愉悅而使得藝術品比較容易為人所接受，但是它卻不是藝術品的必要條件，有些藝術創作甚至於庶幾沒有自然美的素材包含在其中。比如說宋朝梁楷的〔潑墨仙人〕，這幅畫既沒有鮮豔的色彩，其畫中人本身也相貌不揚身形臃腫不堪；但是畫家簡單幾個勾勒就傳神地

⁸⁴ 朱光潛，〈文藝心理學〉，158。

表現出畫中人的瀟灑不羈，卻使得這幅水墨畫成為藝術史上趣味雋永的傑作。又如各種以文字為傳遞媒介的文學作品，除非其字跡實在特別工整漂亮或是特別潦草低劣，否則我們在閱讀文句時多半不會注意其字體如何——它們壓根兒不引起我們的好惡感——我們僅只是把文字當成傳遞訊息的媒介，讀過它們之後實際上只是要懂得它們所代表的意涵，而這種情形在閱讀印刷字體的書刊時大概會更加明顯。這也就是說我們在閱讀時很少在「字形」上感覺到不具認知理由快感的「自然美」，儘管我們在閱讀時往往會伴隨著愉悅與否的心情，但那些情感卻是在「理解」文句所傳達的意涵與內容之後才被激發出來的，換言之並非「不具認知理由」的好惡。所以在文學作品以及其它排除理解認知便幾乎不可能進行欣賞的藝術類型上，顯然「自然美」更加不會是成就其為藝術的必須條件。⁸⁵

除此之外還有一個很重要的區別，由於自然美生理直觀的快適感是「不具認知理由的」，所以在這一部份而言它與人的後天經歷、學習差異、以及社會文化背景等諸因素可以說並不相干。既然與人的後天經歷無關，那麼它就是「生而所以然者」，不待學而能之的「良知」或「良能」；也就是人類天生就懂得的原始能力，或者說人類對於周遭環境刺激所會產生的先天好惡反應傾向。進一步說，由於這種快適與否的判斷能力無關乎認知理由，是故每個人的智商與性向差異對於此種能力幾乎不構成影響。而人生而所以為人，在先天特質與原始傾向上必然有著相當的一致性，也因此，自然美醜的判斷在這一方面而言論理應該具有相當高的一致性。相對地在審美判斷上，欣賞必須以理解

⁸⁵ 這種說法只是方便說。因為在所有藝術品或藝術活動中，幾乎沒有「排除理解還能加以欣賞」的狀況存在。我們此處只是強調有些藝術確實要比其它類型藝術更少含有自然美(或自然醜)的意涵於其中。

為基礎，而理解是以已知的經驗去詮釋當前的情境，因此勢必會與每個人的後天經歷、學習歷程、以及社會文化背景息息相關，也無可避免地會受到每個人天生學習能力的不同所影響。每個人在學習能力與性向的表現上原本就有向度與強度的差異，再加上每個人後天經歷、學習歷程、以及社會文化背景的差異，因此審美判斷就無法如同自然美醜的快適感一般那麼一致，而會呈現出相當程度的異質性。

肆·藝術美的意涵

在釐清嚴格意義上美感判斷的指涉範疇，同時辨明與藝術上審美判斷相對的自然美與自然醜之後，差不多就可以窺見藝術美的意涵與面貌了。任何價值判斷，不管是哪一種範疇，只要判斷行為出現，就勢必有其判斷的標準所在，不論其標準精確與否、適用的範圍如何。而這個價值判斷的標準，也就是該向度價值判斷的意涵與內容所在。比如本研究前面所討論的：自然美的意涵是符合該類型事物常態的、或者易於引發感知者生理直觀上快適感的；自然醜的意涵是不符合該類型事物常態的、或者易於引發感知者生理直觀上不快適感的。這些個意涵其實也就是它們的標準。美感判斷亦復如是：審美判斷，就是判斷我們所覺知到的經驗或對象美或不美。我們要判斷某某事物、經驗、或對象美或不美，必然也要有一個依據的標準；而這個標準，也就是美感判斷的意涵，亦即是說：什麼樣的對象或經驗，才可以判定為美？

美感經驗就是形象的直覺，而既然形象的直覺有一方面來自於欣賞者當下自身經驗、性格、與情趣外射之返照，所以兩個人可以從相同的作品中獲得非常不同的美感經

驗，而且他們都可能確定無疑地是正確的。⁸⁶也因此，依據美感經驗而進行的審美判斷不同於名理判斷。名理判斷以普泛的概念為基礎，所以是客觀的；美感判斷則以個人的目前感覺為基礎，是故在一定程度上是主觀的。⁸⁷既然在一定程度上是主觀的，那麼就很難找到一個眾人都接受的美的標準。因此研究者認為：與其尋找「藝術美」的標準，不如討論藝術美成立的徵象。

審美判斷，說穿了就是判斷感知到的對象或經驗美或不美；要判斷所感美，勢必要可以「感覺」它美；感覺一事物美——此處所說的是藝術美，也就是產生「美感」，事物能引起美感經驗才能算是美。⁸⁸美感不啻形象的直覺，在形象的直覺中，物所呈現於心者只是形象，心所接物者只有直覺。同時形象除直覺以外別無其它認知活動可以覺知，而直覺除了形象以外也別無所見。所以我們可以歸納得知：要感到美，勢必要進入美感經驗此一狀態下才成其可能；一旦進入美感經驗，除了美感——形象的直覺——以外也無法意識到其它。所以在審美判斷上，要判斷某一經驗美或不美，其實最基本的就是反省它是否是美感經驗；而純以外在對象事物對能感者個體而言，亦即檢驗它是否引發主體進入美感經驗之中。如果所感引導能感進入美感經驗狀態，能感者就可以覺知到所感對象一個意趣飽和的形象，也就會感覺具有該形象的對象「美」；反之則不感到美，或者說感到它「不美」。是故在藝術上，「美」是表示對於具備相當的藝術鑑賞力的人而言，對象事物可以引導主體進入美感經驗領略其形象，並停留在該經驗中長度與深度的

⁸⁶ Arnold Hauser 著，居延安 編譯，〈藝術社會學(*Soziologie der Kunst*)〉(台北市：雅典出版社，1988)，127。

⁸⁷ 朱光潛，〈文藝心理學〉，168。

⁸⁸ 同註 87，1。

潛能的程度。

美感經驗——亦即形象的直覺——起於欣賞的態度，美感經驗中欣賞者所意識到的形相不是現成的，而是每一個欣賞者在審美觀照的當下創生出來的。它一方面得自於對象呈現於我們感官的客觀物理事實，另一方面則是觀賞者當時性格、經驗、與情趣外射之返照。因此，「美」的成立並不僅在物，亦不僅在心，而是在於心與物的關係上面；但這種關係並非康德和一般人所想的那種在物為刺激，在心為感受；它是心藉物的形象來表現情趣。⁸⁹在美感經驗中，不論對象為何，假使它能夠喚起我們的審美活動，讓我們進入美感經驗，那麼它的形相勢必能夠在我們的心中激起一種具體而情趣飽滿的意境。覺知到一個意境或形象也就是直覺或創造；所見到的意象必須恰好傳出一種特殊的意趣，這種「傳」就是表現或象徵；創造就是表現意趣於形象，欣賞則是因意象而見情趣。⁹⁰所以在判斷對象是否美時，除了最基本的檢驗它是否引發主體進入美感經驗外，進一步說，就是評斷事物的形象是否「恰如其份」地「傳達」或者「表現」出某一種情趣飽滿的意境。克羅齊說：『美是成功的表現』，⁹¹此之謂也。

本研究說藝術美是指對象事物易於引導主體進入美感經驗，並停留在該經驗中長度與深度的潛能的程度，又舉克羅齊說美是成功的表現，這有時還是會讓人誤以為「美」或「不美」的判斷，指的是外在事物是否具備某些特質或條件。實際上若我們判斷某一對象事物美(嚴格而言甚至不可單單稱為對象)，我們勢必要先經驗過、要曾經意識過聯

⁸⁹ 朱光潛，〈文藝心理學〉，169。

⁹⁰ 同註 89。

⁹¹ 克羅齊，〈美學原理〉，82。

結著該對象事物形象的美感經驗。因此其判斷的對象並不是外在客觀事物的本身，而是吸收了我們能感者主體外射到其上性格、經驗、情趣、與想像，充滿意趣、有所表現的形象直覺經驗。反過來說，一件特定事物若無法引發我們的美感經驗，一來固然代表它對我們而言「不美」或者「無所表現」，但另一個隱含的意義卻也包括了「我們無法加以欣賞領略」。所以在藝術意義的審美判斷上，不論是「美」或者「不美」，其判斷的對象都不單是客觀的物自身，同時也包含了覺知者個體的審美品味、傾向、與感受力，以及所感對象的客觀物理事實和能感主體藝術品鑑力與趣味之間的關係。以物自身而言，對象事物必須符合某個特定感知者的審美趣味與鑑賞力；以欣賞者而言，主體必須具備有「適足以」領略對象事物形象的賞鑑能力；而上述所謂「符合」與「適足以」也就是心與物、主體與客體之間所必須具備的關係。而所謂「藝術美」，亦即表示這三方面同時的成立。