



第參篇

藝術的鑑賞 與批評



第 12 章

藝術鑑賞是人的本能嗎？

一般常去看畫展的人經常都有這樣的困惑：為何看了老半天的畫展之後，卻是除了展覽的名稱之外，沒有任何感覺。更糟的是有些所謂的前衛藝術，真的是「有看沒有懂」。

你也許已經在教科書或畫冊上，甚至在巴黎羅浮宮內看過達文西的傑作《蒙娜麗莎》(Mona Lisa) (圖 12-1)，但是如果你們心自問，除了知道它是一件世界名畫，畫中那個似笑不笑的婦人叫做蒙娜麗莎之外，你其實所知十分有限。也許你會承認，除了作者、標題、一個剃了眉毛，似笑不笑的婦人之外，真的對它的認識僅此而已。



圖 12-1 蒙娜麗莎 達文西 1503-6

確實是如此，也許就像你在觀賞《蒙娜麗莎》的經驗一樣，「到底是蒙娜麗莎在看我，還是我在看蒙娜麗莎？」為何看了老半天，除了畫中女人的眼光一直隨著我走動之外，我不知道它好在哪裡？我們對《蒙娜麗莎》的審美經驗，其實只不過是在面對藝術品時常碰到的眾多例子之一而已。在音樂會、在舞蹈表演、在閱讀小說時，我們不也常有霧裡看花，看了又像沒看的經驗嗎？

在這一章裡，我們將探討藝術鑑賞活動中，欣賞者面對藝術品的

心理反應和機制，包括藝術鑑賞的內容、態度、過程、特質、類型、能力。

第一節

藝術鑑賞的真實對象：意象世界

意象

談到藝術鑑賞的目的，很多人都有相同的疑問，例如，當我們在觀賞一幅畫時，什麼是我們應該看的？題材？形式？內容？作者是怎樣的一個人？作品要告訴我們什麼？一個無所求的觀賞者，他能夠從細心欣賞一件藝術品中獲得什麼呢？

答案的重點既不是形式也非內容，而是超越這兩者的「意象」。

我們日常生活中所能接觸到的東西，大致上可以粗分為器具與藝術品兩大類。器具是按照一定的圖樣製造，如桌子。器具的製作是為了供應人們的使用。藝術品的製作則起始於藝術家的藝術鑑賞活動，最終目的乃是為了審美觀賞。本質上，審美觀賞的行為本身是非功利目的，其重點不在對象的物質本身。以欣賞《蒙娜麗莎》這一幅畫為例，我們注意到的是它所給我們的視覺享受，我們既不需要擁有這幅畫，也不在乎它的材質是什麼。我們在意的是這幅畫所提供給我們的想像。換句話說，審美直覺的對象並不是「物」(object)本身，而是「物」所能喚起的「象」(imagery)。

「物」與「象」的區分如下：「物」有物質實在性，如畫布、顏料；而「象」則有精神實在性，如觀賞者從畫中領悟到的東西。

然而「物」與「象」是同時存於一作品之上的。在審美直觀時，「物」不會變，但「象」隨「觀看角度」、「觀賞者」發生變化。例如，從「觀看角度」而言，同是一座山，就有「橫看成嶺側成峰」的「意象」產生；而從「觀賞者」的角度來說，同樣一件藝術品，對不同的人有不同的「意象」。「意象」隨個人的知識、生活經驗、審美體驗能力而有了分歧，它也是藝術鑑賞的真正內容。

意象世界

在閱讀一本小說或欣賞一件藝術品時，藝術作品是欣賞者進行鑑賞活動的對象，作品中的藝術形象成為欣賞者進行審美再創造活動的客觀依據。在鑑賞中，欣賞者並不是消極與被動地反應和接受，而是積極、主動地進行著審美創造活動。欣賞者的這種創造活動可以被稱之為審美再創造，而其所創造的想像世界是一個「意象世界」。

我們試以台灣前輩畫家李梅樹的傳世名作《黃昏》（圖12-2）為例，說明兩個觀賞者如何創造了他個人的「意象世界」。這兩位觀賞者在看過標題為《黃昏》的這幅油畫後，分別寫下他們從此畫看到的意象。第一位寫出她看到的場景如下：

夕陽的餘暉悄悄灑落在每個人的身上，忙完了一天辛勞的農事，這一家人正準備收拾田裡的農作往家的方向走去。大姊肩上扛著一袋沈沈的地瓜，率先走在前頭，因為急著回家張羅今天的晚餐，神色有些疲累卻又知足認命的感覺。三姊走在大姊右後方，手上拿著農具不發一語地凝視下方，情態亦略顯睏盹。老二則蹲在地上，正在收拾剛採下的地瓜。在這樣窮苦的年代，地瓜是一般人家的主食。因此二姊一邊專注地收拾，一邊仔細地加以分類，比較肥碩的可以擔到市場賣，或換點蔬菜、肉類，至於瘦小而營養不良的地瓜則可刨成籤，曬乾後和些米當主食。小女兒一身素淨的衣裳，看來並不像剛做完農事的感覺，或許是剛下課，順道到田裡招呼大家一起回去。父親走在最後頭，看不出什麼表情，或許是累了吧！母親則留在田邊收拾善後，遠望著一整片地瓜田，為今年的豐收暗自欣喜。由這家人的衣著看來，應屬小康之家，衣食無虞，卻不改其勤樸的本性，仍日出而作，日落而息，是個不論在生活或心靈上都十分富足的家庭。（錢欣秀，1999）¹

第二位觀賞者對此畫則有不同的體會，他說：



圖 12-2 黃昏

李梅樹 1948

油彩·畫布

194×130 cm

(李梅樹紀念館提供)

陳家有五口，生活艱困，到處流浪，連買雙鞋子的錢也沒有。他們一家原本在嘉義當磚場的女工，因為二二八事件，磚場的主人被抓走，沒地方去，她們只好往南部發展。她們身上什麼都沒有，只有破爛的粗服。五個大人帶著一個小女孩，小女孩是主人的女兒，是事件的倖存者，陳家女人不忍她自己孤獨無依的生活，也帶著她走。為了不引人注意，一大早就出來了。趕了一整天的路，大夥兒都累了，於是便駐足停了下來。阿香撿了一些野蕃薯，準備好好

填個肚子。其他人站在草原上，無奈地望著四周，心想「天無絕人之路，愛拼才會贏」。想到要前往另一個地方求發展、求生存，開創未來，心中油然升起一股希望。但眼見路途遙遠，險惡多端，陰晴不定，心中又加些莫名的無奈。站在靠我們這邊的「女工頭」大姊，不自覺的對未來有些不確定感。阿香撿了附近的石頭，要開始燜蕃薯了。天漸漸灰暗了起來，但填完肚子之後，又可往何處去？如此廣大的曠野，也沒有農家可寄宿……。

陳家五個女人跟主人的女兒，接下來會有什麼遭遇？她們的前途會不會有所轉機？敬請期待。（蔡宗憲，1999）²

上述這兩個欣賞者，看的雖是同一幅畫，兩人眼中的「意象世界」世界卻不一樣。第一個人看到一家人在採蕃薯，天色暗了，正準備回家。這是一個「不論在生活或心靈上都十分富足的家庭」。第二個人看到的則是正在流浪的一家人，趕了一天的路，停下來歇息，正準備燜蕃薯吃。對於未來這一家人並沒有把握。這是「生活艱困，到處流浪，連買雙鞋子的錢也沒有」的一家人，外加一個主人身後留下來的的小女兒。

我們再來看看這幅畫是怎麼完成的。《黃昏》中的婦人是取材於不同的模特兒，畫家在把這些人物與風景加以組合而成一幅畫。這些人物與景致因李梅樹的創作而變成油畫《黃昏》。黃昏的場景有千百種可能，但是沒有一種像李梅樹這樣的《黃昏》曾經存在過，而且只在李梅樹的畫中才存在。李梅樹在此畫中看到是屬於這群人的那個世界。李梅樹在作此畫時，並不只是要描繪一幕黃昏的場景，而是要畫出這一群人所處的世界，一個感性的世界。這個完整的、意蘊內在於其中的感性世界，就是意象世界。這個意象的世界就是藝術鑑賞的主要內容。

藝術雖然提供人們一個完整的意象世界，但是在對同一個作品的欣賞過程中，往往有不同的理解，這是欣賞者主觀性的表現，稱之為欣賞結果的差異性。人們常說「一千個讀者有一千個哈姆雷特。」事實正是如此。不過，在一般的情況下，在大多數的讀者或觀眾中，欣賞結果的差異性不是對立的，而只是大同中有小異。例如在前文《黃昏》的例子中，兩個不同欣賞者，都看到有人在採蕃薯，都是黃昏之際田野的景色，因此，我們可以這麼說，

「一千個讀者」心目中的《黃昏》，畢竟還是《黃昏》，不會是別的什麼形象。這是因為大家都是以同一個形象為依據，進行審美再創造。

意象產生的條件

那麼意象是如何產生的？要回答這個問題以前，我們先看看中國古人的說法。古人說，「情」與「景」的統一構成了審美意象，兩者的關係是相輔相成：「景無情不發，情無景不生」。離開欣賞者的「情」，「景」就不能顯現，就成了「虛景」；同樣地，離開客觀的「景」，「情」就不能產生，也就成了「虛情」³。

在藝術欣賞中，欣賞者與欣賞對象也是互相依存的。沒有真實動人的藝術形象的作品，激不起欣賞者的熱情，刺激不了人們的聯想和想像。相反地，要是欣賞者缺乏必要的感情和想像力，即使面對著名作，也不能引起應有的共鳴。因此，欣賞者的「情」加上欣賞對象的「景」，兩者的相輔相成才能構成意象產生的主客觀條件。

意象是藝術的本體。不論藝術創作或藝術鑑賞，本質上都是圍繞著意象。意象的生成，因不同的藝術家與不同的鑑賞者而有所不同。

第二節

藝術鑑賞的態度

在欣賞一件藝術品時，人的心智活動到底有什麼特別的地方？這樣的心智活動與非審美的心智活動有何不同之處？

歷來論述藝術鑑賞態度的理論者不少，其中以形象直覺說、美的孤立說、心理距離說和移情作用說最為人所熟知。這四種學說都是在探討人們欣賞藝術品或自然時的心理狀態。

形象直覺說

「形象直覺說」是由義大利克羅齊所提出，強調藝術的創作與欣賞是一種形象的直覺活動。正確的審美態度應該是對審美對象外觀的直覺。直覺是一種只見形象不見意義的心理作用，例如觀看一棵樹時，我們只看到它的外形，也就是形象，既不知它是樹，更不知它是何種樹。也就是說，在我們的意識裡，只存有樹的形象，而不存有對樹的知識或其代表的意義。

在欣賞藝術的過程中，欣賞者心中只有對象完整、獨立自足的形象。觀賞者的注意力因為只注意到對象的形象，而不問它的實用性或真實性，故在全神觀照中，達到物與我融合為一的境界。

美的孤立說

「美的孤立說」是由德國閔斯特堡(Hugo Munsterberg, 1863-1916)所提出，大意是說，審美經驗發生於欣賞對象被完全從日常生活事物中孤立出來時。當欣賞者集中注意力，心無旁騖地完全投注於欣賞對象時，才能享受到欣賞對象的樂趣。

心理距離說

「心理距離說」是英國布洛(Edward Bullough, 1880-1934)的見解，認為審美感受形成的原因，在於欣賞者與審美對象保持了「心理距離」，就是完全排除實用的或功利的考慮，用一種純粹的審美心境去欣賞對象。這種「心理距離」使主體與對象之間保持著一種不即不離的關係，即不會因距離太近對審美對象採取實用功利態度，也不會因距離太遠對審美對象漠然視之，這兩種狀況都無法產生審美快感。

從消極方面來說，這樣的態度可以切斷欣賞對象的實用性；積極方面，這種態度使我們專注於對象的形象特質，獲得審美的樂趣。審美時的心理距

離在我們日常生活中隨處可見，例如當我們在觀賞一齣連續劇時，我們必須一方面完全投入劇情，被戲劇中的角色所感動，但又要時時提醒自己，這只是演戲，不是真的。這樣我們才不至於因為過於投入，而對於劇中的人物產生無用的同情或忿恨。相反地，如果我們一開始就刻意地與劇情保持距離，那麼，我們一定不能在欣賞戲劇的過程中，享受到觀賞藝術的樂趣。理想的欣賞態度，必須將對象保持在不即不離的狀態下。

移情作用說

「移情作用說」是德國李普斯(Theodor Lipps, 1851-1914)的說法。藝術鑑賞中，欣賞者與藝術品所產生的情感認同是從最初的「由物及我」到「物我合一」，把自身的情感、記憶和經驗投射到藝術品所產生的幻覺情感中，使自己真實又強烈地為這種情感所打動。藝術鑑賞是開始於「由物及我」，因為觀賞的對象觸及我的經驗，使我對它產生感覺。古詩所說的「記得綠羅裙，處處憐芳草」或「我看見花凝愁帶恨，不免也陪著凝愁帶恨」就是「由物及我」的審美心理作用。接著，當我完全沈迷於對象在心中興起的情感之際，我與對象之間的距離彷彿消失了，這就是「物我合一」之意。例如我們正神迷於眼前的花圃美景，在凝神觀照之際，物和我合而為一體，在那一剎那，我絕無暇回想花和我是兩回事。

不論是「形象直覺說」、「美的孤立說」、「心理距離說」或「移情作用說」，它們都指出了審美態度上的部份事實，這四種說法的共通處在於：它們都提供某種審美態度的見解，而且都強調審美不同於一般的認識過程。

「形象直覺說」強調的是審美結果，亦即形象的直覺。「美的孤立說」強調的是審美的方法，亦即觀賞對象的孤立。「心理距離說」強調的是審美的條件，亦即不即不離的心理狀態。「移情作用說」強調的是審美的過程，亦即由「由物及我」到「物我合一」。這四個學說偏重的重點不同，但對於了解人們藝術欣賞的態度與方法有所助益。接著我們將會在下一節綜合這些學者的看法，進一步探究藝術鑑賞的實際過程。

第三節

藝術鑑賞的特質

藝術鑑賞具有與一般認知十分不同的態度。歸納起來計有無功利性、直覺性、創造性、超越性、愉悅性等五種特性。現在我們就以另一個觀賞者如何解釋李梅樹的油畫《黃昏》為範例，說明這五種特性。

在看過《黃昏》這幅畫後，這位觀賞者寫道：

有六個人站在採石場，他們之中，有的人是親戚，有的是同村的鄰居。他們的村子前些日子受到風災，吹倒了一些牛棚、農舍，需用一些石塊來幫忙穩固新蓋的農舍屋頂。村子的男人正在搭建房屋，因此就叫女孩子們來採石子。這六人之中，只有一個男孩，他本來身體就較虛弱，又受了風寒，所以沒去搭建房子，跑來一起幫忙採石子。

這六個人表情皆木然，他們心中正為損失的牛群、家畜而難過。現在也正是秋收的時節，這樣的大風也吹倒了他們的作物。他們之中最小的那個女孩什麼石子也沒採，只是呆呆地想：「今年過年可能沒有什麼好吃的年菜或是糖果了，更別說爸爸媽媽會讓我買些小玩意。」站在前方揹著裝滿石塊袋子的姊姊則不發一語，只是無奈地逕往家中走去。旁邊跪在地上揀石塊的隔壁的大姊姊，只是不停地揀，深怕揀得太少，或是不夠大塊，不能將新蓋的屋舍撐得穩固些。另外一邊穿著深色衣服、白圍裙的林家姊姊，正在盤算晚餐要煮些什麼，看來只能煮地瓜籤了。遠方的另一家的大姊姊正面向著夕陽擦著汗，心想已是黃昏了，今天的工作也該告個段落了，石子如果不夠，明天再起個大早來採吧！也許不會這麼熱。大家心中都期望不要再有風災了。（趙靖雲，1999）⁴

無功利性

無功利性指人在藝術鑑賞活動中沒有實用功利的考慮，對審美對象的存在是超然的。在觀賞維納斯雕像時，我們既不當它是石頭，也不當它是真實的女人，而是一個「幻象」（意象）。同樣地，當這個觀賞者在欣賞李梅樹的《黃昏》時，她既不當它是一幅畫，也不當它是真實的一群人，而是一個關於黃昏田野活動的「幻象」。她既不在乎這幅畫是用什麼材料畫的，也知道這裡頭所發生的事與她無利害關係。也正因為無利害關係，所以觀賞者可以隨她的直覺想像他們是在做什麼，而不必擔心她的說法是不是錯的、畫中的人會不會站出來向她抗議。

直覺性

審美感興就是審美直覺。審美直覺的基本特徵有三：(1)當我們面對審美對象時，我們只關注到事物的感性形式之存在。此時我們不依賴抽象概念來理解對象，只專注於現象的外觀；(2)審美直覺具有直接性和整體性。在欣賞藝術品時，我們無須經過邏輯分析演繹的過程，而在凝神觀照的瞬間，立即領悟到事物某種內在的意涵和情感；(3)審美直覺具有情感體驗性和模糊性。藝術鑑賞觀照中，對象的真實性都「只可意會不可言傳」；言語並不能作準確的表述，任何語言的描述都只是近似的（文學、戲劇、音樂等藝術尤其如此）。以李梅樹的《黃昏》為例，前面提到的這個欣賞者事後解釋：「由於看見畫面上的人物表情漠然，身負重物，且人物間之關聯、應對、畫面之黃昏，產生一種特殊的氣氛」，所以讓她直覺這是悲苦的情境。這種直覺反應帶有欣賞者的情感經驗在內。但是為何悲苦，這個欣賞者接著就以她的想像力，為畫中人物創造了一則合情合理的解釋。

創造性

美（或醜）不是欣賞者對藝術品形式的被動感應，而是欣賞者「有選擇性」的創造性想像，例如把接連的幾座山巒看成一尊躺著的觀音像，這就是相傳台北縣觀音山名稱的由來。因此我們不妨這麼說：「天地萬物之美是人在心中創造出來的」。

藝術鑑賞的知覺想像中，存在著「在者」與「不在者」。「在者」是眼前的景物，「不在者」是審美意象；「在者」觸發「不在者」的浮現，但是「不在者」必須藉「在者」才能產生。例如在觀看李梅樹的《黃昏》時，這個欣賞者首先直覺地認為畫面中的人是在採石頭。從採石頭的情景，她認為他們採石頭的目的是因為村子受了風災，男人都在搭建農舍，需要找石頭來穩固房子的屋頂。而且因為風災讓他們損失農作物與家畜，所以他們各自擔憂著晚餐、過年、房舍等問題。在這個例子裡，「在者」是畫中的場景、人物動作與表情，「不在者」是欣賞者創造出來的，包括在畫面中看不到的，正在搭蓋房子的一群男人、畫中人物之間的親疏關係，畫中人物各自的心思等。在此，「在者」的畫面觸發「不在者」的意象之浮現，但是這個「不在者」的虛構意象乃是藉「在者」才產生的。欣賞者所創造出來的虛構意象即是屬於藝術鑑賞重要的特質之一。

超越性

藝術鑑賞的過程中，感知與想像超越概念的拘束，而產生對形式意味把玩的愉悅。在藝術鑑賞過程中，李梅樹的《黃昏》給予這個欣賞者某種程度的領悟，例如，為解決畫中人物採石的勞累，她想到這些人可以清早來工作，風災不要再光臨他們的村子等等，但是這種領悟感不是對知識的愉悅，因為畫中的情景不是真實的存在，而是個人的想像，欣賞者在寫下她所看到的《黃昏》時，實際上是處於一種物我兩忘，超越日常概念約束的境界。

愉悅性

「愉悅」是藝術鑑賞的綜合效應，它是生理快感和精神愉悅的複合體。生理快感是指審美對象引起欣賞者一種感官或身體的快適反應，例如一盆鮮艷的花朵，使人眼睛為之一亮。精神愉悅是指審美對象使欣賞者的精神得到一種感發。「愉悅」不是單一情感，它有可能是和諧感或不和諧感、快感或痛感、喜悅或悲愁。在李梅樹的《黃昏》這個例子裡，這種愉悅屬於悲愁。「愉悅」可分為兩個層次，一個是一般審美意象的感興，另一個是審美意境的感興。後者是指對人生、歷史、宇宙本體、生命的領悟。《黃昏》在這個欣賞者的心中所喚起的，已包含了審美意象的感興與審美意境的感興。

第四節

藝術鑑賞的類型

藝術鑑賞中所體驗到的情感類型可分為美感、醜感、崇高感、荒誕感、悲劇感及喜劇感。

美感

觀賞米洛島出土的維納斯（圖 12-3），我們被它豐滿的肌體、優美的線條、和諧完美的韻味與寧靜高貴的神情所吸引，而產生一種喜悅之情，這種感覺稱為美感。美感是一種單純的愉快，由對象的和諧、平靜的形式所引起的適性、自得



圖 12-3 米洛的維納斯
(The Venus of Milo)
200 B.C.

、輕鬆、柔和等情感狀態和體驗。幽靜的山林、平靜的湖水、柔和的陽光等情境都會令人產生美感經驗（圖 12-4）。

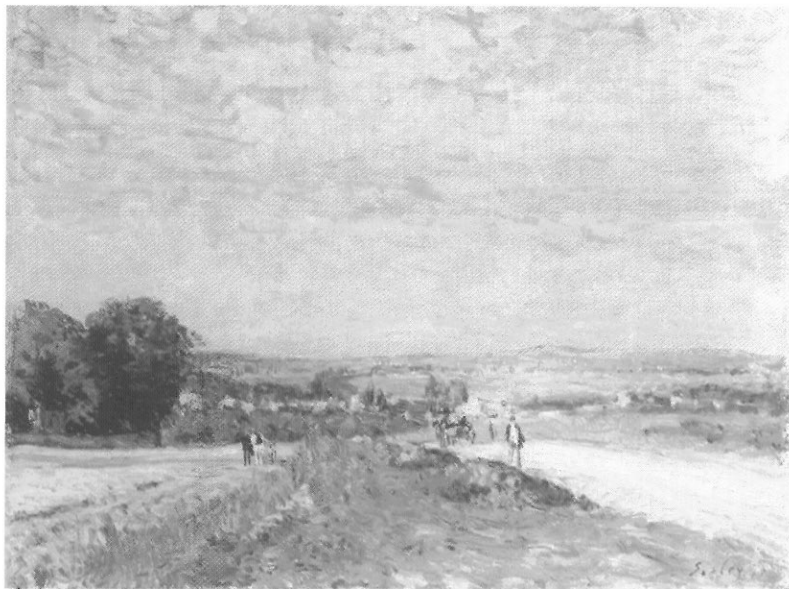


圖 12-4 從蒙畢森往
盧維錫安的道路(The
Road from Montbuis-
son to Louveciennes)
西斯萊(Alfred Sisley,
1839-99) 1875
西斯萊的風景印象雲
淡風輕，給人一種寧
靜的美感。

醜感

醜感是一種複雜的愉快。醜感是「一種混合的感情，一種帶有苦味的愉快，一種肯定染上了痛苦色彩的快樂⁶」。如孟克(Edvard Munch, 1863-1944)的吶喊(Scream)就以恐怖醜陋的表情和扭曲的線條表達懼怖的心理狀態（圖 12-5）。美感是積極的反應；醜感則是消極的反應。

但是醜感除了給予感官不快或厭惡之外，有的醜感能使人感到愉悅。例如有的藝術品，內容是醜的，但以美的形式表現出來，這種醜

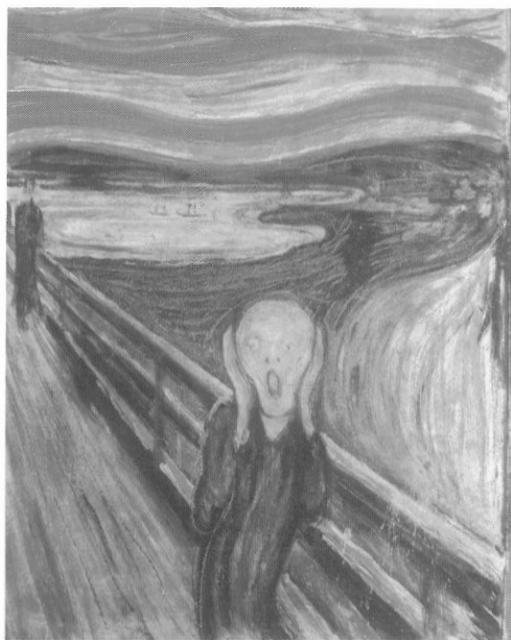


圖 12-5 吶喊 孟克 1893

感卻能使我們感到愉悅，同時也由於內容的醜，使人看到歷史和人生的陰暗面，使人震撼而獲得一種心靈的滿足。另外，有的藝術品內容並不醜，但形式是醜的，如梵谷的繪畫《星夜》(The Starry Night)，是爲了表現某種心靈的衝突而使用不調和的色彩和扭曲躁鬱的線條（圖 12-6）。這樣的作品常帶給觀眾某種苦澀的愉悅。



圖 12-6 星夜
梵谷 1889

崇高感

崇高感是一種複雜激盪的愉快，常發生於觀照對象的巨大形式時所產生的力量。例如當我們登臨玉山頂峰一覽眾小山，當我們欣賞貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1872)（圖 12-7）的《命運交響曲》，我們心底會興起一股亢奮激動之情，這種感覺就是崇高感。面對高山、大海、狂風、暴雨、廣闊星空之際，我們常會興起崇高感。

崇高感常以無形和深邃的境界表現出來，使

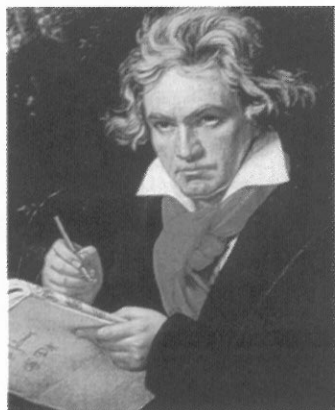


圖 12-7 貝多芬

欣賞者不能在感性上立即把握它而產生被排拒感和痛感。但隨著痛感轉化為快感，欣賞者能接受對象，排拒感得以消除。不同於美感中欣賞者陷入「物我兩忘」或「物我合一」的境界，崇高感產生於欣賞自覺與審美對象存在著距離。在崇高感中，欣賞者經由矛盾衝突轉向統一，自我實現了超越，產生一種征服感。

荒誕感

欣賞者因對象的內容在知覺和想像上造成障礙和衝突而興起荒誕感，例如達利的《內戰》（圖 12-8）。欣賞者不能從對象的外觀上把握它的意涵，而必須藉助於理性的思考。荒誕感是理智思辨多於直覺觀照的一種感覺。

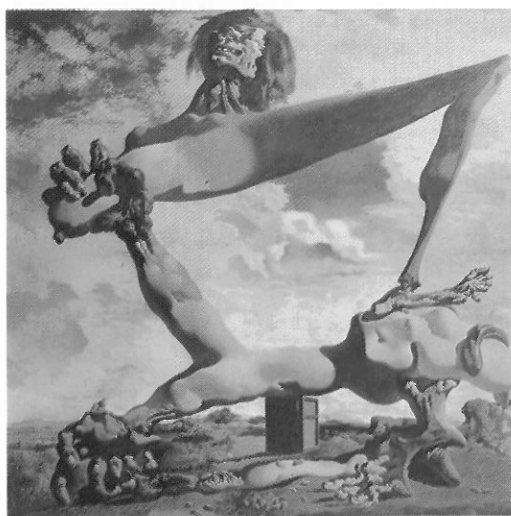


圖 12-8 內戰(Self Construction with Boiled Beans: Premonition of Civil War)
達利 1936

悲劇感

悲劇感交織著「憐憫」和「恐懼」這兩種情感成分（圖 12-9）。



圖 12-9 哈姆雷特(Hamlet)（左一）、李爾王(King Lear)（左二）、奧塞羅(Othello)（右二）、馬克白(Macbeth)（右一） 莎士比亞

莎士比亞的悲劇英雄常令人對其矛盾痛苦感到憐憫與恐懼。（本圖為 Arden Shakespeare edition 之封面，封面繪圖由左至右依次為：David Inshaw、Graham Arnold、Pether Blake 及 Jann Haworth）

「憐憫」的對象是悲劇情境中受苦的人；「恐懼」的對象則是悲劇情境中受苦的人的命運。悲劇感得自於過分強烈的情感得到「淨化」(catharsis)，或者說，悲劇給予人的快感是因為欣賞者個人平日積壓的感情，在審美鑑賞過程中得到了宣洩。

喜劇感

喜劇感是一種輕鬆、嘲弄、嬉戲的情感。由觀照對象可笑的形式所引起。對象形式之所以可笑，乃因為對象以虛假的形式堅持其存在，因而使欣賞者產生道德上的優越感。例如，卓別林(Charlie Chaplin, 1889-1977) (圖 12-10) 在《摩登時代》(Modern Times)中扮演被制式工業生產方式剝削而發狂的工人，引發了一連串爆笑卻發人深省的滑稽行為。

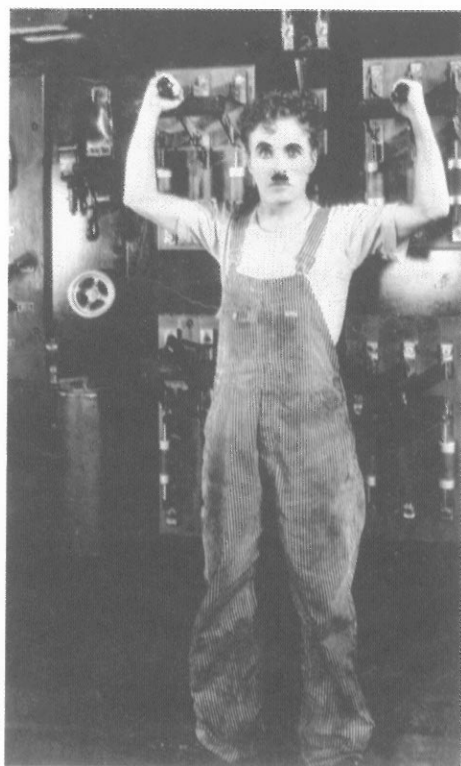


圖 12-10 卓別林
卓別林的肢體語言具有獨特的喜感。

從以上的說明中，我們看出藝術鑑賞的目的是尋找藝術品給我們的「意象」，讓我們從藝術的欣賞過程中，建構出一個自我的「意象世界」，這樣的「意象世界」必然會是你我不盡相同的，這就是所謂的「一千個讀者就會有一千個哈姆雷特」之真正意涵。

接著，我們理解到意象產生的條件是「情」與「景」的統一所構成，是「我」的主觀情感投射到客觀存在的「物」上所生成的。

至於藝術鑑賞的態度，它是一種不同於科學認知的態度，它要求觀賞者放棄實用功利的態度，要求我們與審美對象之間採取一種不即不離的態度。從消極方面來說，這樣的態度可以切斷欣賞對象的實用性；而積極方面，這種態度使我們專注於對象的形象特質，獲得審美的樂趣。更重要的是由於藝術鑑賞具有無功利性、直覺性、創造性、超越性、愉悅性等特性，因此，藝術鑑賞的目的不在追求事物的真知，而在提供精神上的愉悅，進而開創欣賞者對人生的體悟與對宇宙自然的洞察力。這是因為在藝術鑑賞中，我們所能體驗到的情感不單單只是美感而已，在不同的藝術品中，我們還可以體驗到醜感、崇高感、荒誕感、悲劇感、喜劇感等。這些內容幫助我們對人生有更深入的體驗，也提供我們對未知的世界有更多的想像能力。

明白了藝術鑑賞的目的與態度，那就是，除非我們自動地投入它的世界，感受它、了解它，從中創造一個不真實存在於藝術品中的意象世界，否則藝術品仍然只存在於物質世界中，與我們無關；情況會依然是《蒙娜麗莎》在看我們，而不是我們在看《蒙娜麗莎》。

第 13 章

當你面對一件藝術作品， 你該從何看起？

第一節

一首唐詩的故事

小倩剛嫁入王家，是王家獨子王大大的新婚妻子。他倆才剛從蜜月回來，小倩就得頂著七月的烈日，在燥熱的廚房裡，做她為人媳婦的第一頓飯。

早上九點，屏東鄉下的王家大宅就熱鬧非凡了，大夥忙著餵雞餵豬，小倩獨自在只有一扇小方窗的廚房中生火。悶熱中吹進一點和著泥土味的東南風，小倩七手八腳地，抬著大鍋子，一面還看著食譜。一會兒打翻了鹽，一會兒又被活魚、活鴨弄得雞飛狗跳，鍋碗瓢盆全移了位，廚具碰撞聲不絕於耳。小倩又是著急又是害怕，不由得搗著滿是油漬與汗水的臉，哭了起來。

小姑阿雅正打從門外走過，看到廚房一片慘狀，鍋爐上還騰騰冒著氣呢！阿雅探頭探腦，躡手躡腳，小心地跨過地面上的「殘骸」入內，想要知道究竟廚房發生了什麼事……。「啊—」一聲慘叫！「呀—」阿雅也跟著尖叫，剎時又鍋碗齊飛，魚鵝亂跳，原來阿雅踩到在牆角哭泣的小倩的腳！

阿雅啼笑皆非地扶起小倩，小倩哭道：「人家不會啦！我不知道媽愛吃什麼。我想做個貢丸湯，結果把鹽加成糖，嗚……。想煮當歸鴨，結果買的卻是一隻鵝。」阿雅：「……，別……別擔心，我來教妳！首先……」。

小倩照著阿雅的話一步步來做，陽光漸烈，正午的風似乎停了，在午飯時刻，小倩總算把菜端上了桌。阿雅也在旁安慰地笑了，小倩鬆了口氣，內心著實佩服這位與她年齡相仿的小姑，兩人從此成為莫逆之交。（陳潔婷，1999）¹

以上是一位大學美術系女生對唐詩《新嫁娘》的描繪。《新嫁娘》是唐朝詩人王建所作的五言絕句，原文是：「三日入廚下，洗手作羹湯，未諳姑食性，先遣小姑嘗。」

我們再看另一位女生對同一首詩的描繪，描述她所想像的詩中情景：

民國十年。秋日裡一個寧靜的向晚時分，氣候微涼。

杭州城外一戶人家，廚房裡正忙碌著，原來是邱家新過門的媳婦兒倚如正在張羅著今日的晚餐。廚房裡的工作倒也簡單，煮些簡單菜色是難不倒她的，畢竟苦日子不是沒過過。

芳齡正值雙十的她，長得還算眉目清秀，看起來還有幾分聰明，字也能識得，雖然沒念過幾年書，但要討得婆婆歡喜，未來日子才好過的道理她也是明白的。家中負債累累，十幾歲出來幫傭的丫頭，能找到個不錯的歸宿已是相當幸運了。她的夫君邱志恆是印刷廠的職員，小姑淑賢則是女紅們的工頭。能有個如此的婆家，她得要好好地在全家子弄得妥貼順當。今日是她首次下廚房做菜弄湯，卻不知道婆婆是不是胃口挑剔的人，只怕是哪道不合胃口的，掃了大家吃飯的興。

倚如就是這麼煩惱著，看樣子只得央請小姑淑賢來嚐嚐口味是太淡太重，是否合家裡人的口味？她自認是用心煮菜了，只是怕得不到大家的歡心，於是她便央請剛下工不久的小姑來嚐嚐菜、湯的口味如何。小姑淺嘗了幾口便道：「煮得卻是不差，應是可以合了娘的胃口。你只須盡心侍奉，娘會明白你，用心疼你的。」倚如聽了如放下心中一塊大石，這才露出了微笑。（林筱敏，1999）²

我們已經看了兩位大學女生對同一首詩的詮釋，比較這兩則描述可以發現，前者幽默輕鬆，而且卡通味十足，讀來令人會心一笑；後者則帶有幾分對人世的無奈，彷彿讓人回到瓊瑤小說的情境下，讀來好像又看到昔日大家

庭中，拘謹小媳婦的身影。

同樣在閱讀《新嫁娘》，結果是如此的歧異，我們難道不會懷疑：她們讀到的真的是同一首詩嗎？當然，在鑑賞藝術品，每一個鑑賞者都同時在建構她那飽含個性的、明確的、完整的意象世界。而且即使面對的是同一件藝術品，每位鑑賞者所建構出來的意象世界也不會完全相同。因此，鑑賞成果的歧異性是容易理解的。

我們應該感到興趣的是：在「三日入廚下，洗手作羹湯，未諳姑食性，先遣小姑嘗」這短短的，只有 20 個字的一首詩裡，她們是如何看到那個充滿感性的意象世界？而且，我們或許更應該去了解，「小倩」和「倚如」這兩個新嫁娘的角色是怎麼杜撰出來的？她們的個性又為何如此不同？在閱讀同一首詩後，兩位讀者如何在她們的心裡營造出這樣不同的故事？還有，這首《新嫁娘》給這兩個讀者們什麼樣的人生啓示，如果有的話？最後，也是最棘手的問題，這兩種解釋，哪一種才是唐代詩人王建原來的意思？如果都不是的話，這樣的解釋還算是「正確的」嗎？

看過了上述兩個讀者對《新嫁娘》的描繪，妳也許會升起一個錯覺，原來藝術鑑賞是隨心所欲、天馬行空，毫無道理的一件事。然而，我們先不要太大意，事實不是這麼簡單。我們只消想一想，為什麼這兩位大學女生都在描述裡提到新娘在廚房煮飯，而且主角都是新婚剛過門的媳婦，兩位讀者也都提到婆婆與小姑這兩個人物？這顯然不是巧合，那麼，到底是什麼理由，限制了她們一定要提到這些人、地、事？

在閱讀一首詩、觀賞一幅畫、觀賞一齣戲或鑑賞任何藝術品時，我們是否都會經歷某種心理活動？而且這種心理活動是不分種族、年齡、教育水準都是雷同的？在這一章裡，我們將深入探討的正是這種美學上所謂的審美心理過程，了解人在鑑賞藝術時的心理狀態，以及審美對象的意義是如何產生的。藉由對審美心理過程的了解，我們可以更能掌握藝術鑑賞的方法。

第二節

藝術鑑賞的基本概念

藝術鑑賞的心理活動過程可以簡單用「感」、「興」兩個概念來理解。

「感」的意思是人對外物的「感知」與「感動」。「感知」是生理的知覺所引起直接的心理反應，這種心理反應常伴隨著文化薰陶的因素。例如成長於不同文化環境的人，對同一件藝術品常有不一樣的反應與理解。「感動」是一種無須經過「理解」的同情。在審美過程中，「感動」不以理解為仲介，而是直接與形象、色彩、聲音、溫度、力量等發生同情或情感反應³。

「興」是指因感動而帶來的精神愉悅。當一個藝術欣賞者「感於物、動於中、形於體」時，欣賞者把他的感動行為化時，即為「興」。例如當一個人觀賞悲劇，為劇情所感動而流淚時，稱之為「興」。「興」可以說是人被「感動的自我」所感動時的反應，通常是透過觀賞者的自我體驗而形成。

當一個欣賞者在觀看一件藝術品之際，心與藝術品相遇，出現感性的興奮，欣賞者在藝術品的感性外觀上流連，察覺到「象」的存在，欣賞者繼而在意識裡興起知覺、想像、領悟的協調運動，達到一種振奮又強烈的情感反應。在感性觀照與體驗中，欣賞者在內心創造出一個屬於他個人的「意象世界」，進而逐漸體悟出生命的意義、人類的過去或未來等。

第三節

藝術鑑賞的審美心理過程

藝術鑑賞活動是一個完整的審美過程，也是一個進階的審美過程。這種階段性可以區分為審美直覺、審美體驗和審美昇華三個階段。在觀賞者的內心，這三個階段事實上並無明確的劃分點。茲將這三個階段分述如下：

藝術鑑賞第一階段——審美直覺期

在審美直覺期時，一個欣賞者必須先把審美對象從日常意識中孤立出來，使欣賞者從實用功利態度轉為審美態度。另外，如果欣賞者能與對象保持在適度的「心理距離」(psychical distance)下，欣賞者的審美驅動力可獲得加強，激發他投入審美活動的動機。這個階段的心理活動屬於直覺。在這個階段，欣賞者是以直覺對待審美對象。

審美直覺是指欣賞者在藝術鑑賞活動中，對於審美對象具有一種不假思索而即刻把握與領悟的能力，使他剎那間暫時忘卻一切，聚精會神地觀賞它，沉浸在審美愉悅之中⁴。例如，當我們聽一首樂曲或者看一幅繪畫時，我們被藝術作品的線條、色彩、聲音、旋律、文字等感性形式所吸引，沉醉其中；我們立刻會感到它美或是不美，完全是一種直覺的感受，根本無需思索或考慮。審美直覺所把握的，可以說是欣賞一件創作所得到的最初感受。

審美直覺的特點有二，那就是參與性和直接性。

參與性是指欣賞藝術品必須親身去感受，聽音樂必須親自去聽，看電影必須親自去看，讀小說必須親自去閱讀。只有透過感性的直觀，藝術鑑賞者才能享受到審美的愉悅。

直接性是指在審美時，人們能夠不假思索地，在一瞬間直接把握或領悟審美對象，無須通過邏輯判斷或理性思維。例如當我們讀一首詩或看一幅畫時，我們首先為其中的藝術魅力所感染和打動，儘管我們甚至還來不及思考它們的主題思想或內在意涵。

藝術鑑賞第二階段——審美體驗期

藝術鑑賞中的審美直覺，作為鑑賞活動的開始，雖然重要，但是仍需要進一步深化和發展。要真正領悟藝術品的深層意味和美學價值，仍然需要仰賴其他的心理功能，包括知覺、聯想、想像、情感、理解等，這些心理作用屬於藝術鑑賞的第二個階段，即審美體驗階段。在此階段鑑賞者對審美對象

更進一步玩味與思考，進而深入體驗藝術品所傳達的意義。

知覺

人對事物的認識可分為三種方式，即直覺、知覺和概念。「直覺」是只注意事物的形象，而不注意事物的意義。「知覺」則是在注意事物形象的同時，也關注事物的意義。「概念」則是超越形象，以抽象思維的方式歸納出事物的內在本質。

知覺是審美心理中最重要的因素之一，它使審美者的心理活動指向和集中於一特定的對象。知覺的集中性，讓我們把全部心理要素集中到所選擇的事物上，從日常生活的意識狀態進入到藝術鑑賞的審美心理狀態之中，使鑑賞者從實用功利態度轉變為審美態度。這樣的心理功能就是審美感知功能。

藝術鑑賞的知覺感官主要是耳朵和眼睛。人們在欣賞藝術作品時，必須以直接的感知方式，去感知對象的色彩、線條、形狀、聲音等等。

在欣賞藝術時，欣賞者把藝術品的知覺材料，如色彩、線條、形狀、聲音等等進一步綜合起來，形成一個較為完整的形象，稱為知覺形象。「知覺形象比作品中的形象更為具體更為飽滿，因為它已滲進了欣賞的感情和願望等⁵。」

由於知覺形象的刺激，開啓了欣賞者形象的記憶倉庫，再加上思維活動，突破時間和空間的界限，給了欣賞對象更大的補充和豐富，這便是聯想和想像。

聯想

心理學上的聯想，是指由一事物想到另一事物的心理過程，由當前感知的事物想起另一有關的新事物，如看到冰河解凍，想到冬去春來；或是由已經想起的一事物而想起另一事物，例如想到冬去春來，想到萬物復甦。聯想在鑑賞藝術品時經常發生，它使藝術鑑賞活動從對藝術作品感性形式的直接感受，深入到形式中所蘊含的內在意義。

聯想可以分為相似聯想和接近聯想。「相似聯想」屬於隱喻聯想，即由一物聯想到與這個東西所象徵的意涵，例如中國人看畫竹聯想到清風亮節。

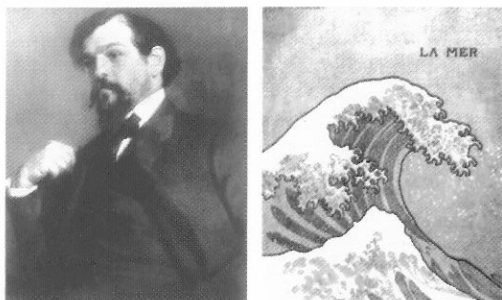


圖 13-1 海(La Mer)

德步西(Claude Debussy, 1862-1918) 1905

德步西透過〈海浪的嬉戲〉、〈風與海的對話〉等標題使聽眾由音符的躍動中聯想他所描繪的海景印象。

「接近聯想」屬於轉喻聯想，也就是由一件東西聯想到另外一個東西或一個情境，例如看到龍袍想到封建社會。

聯想在非圖像的藝術鑑賞中顯得十分重要。音樂欣賞中，聯想的心理活動大量存在，尤其當我們在欣賞描繪性音樂時，大多都是通過聯想來引起我們對相關生活形象和意境的聯想（圖 13-1）。

但是聯想必須以藝術作品作為依據，不能離開作品的內容和情緒。聯想是在作品的啟發下，針對作品的內容而進行的，因此，審美聯想並非天馬行空地想像。聯想受到鑑賞者本人的生活經驗、個人期待、教育程度、知識水平的限制，「認識能力越深刻，內心情感越熾烈，聯想力也就越強⁶。」

想像

聯想和想像雖然性質不同，但在審美過程中往往同時進行。聯想是在形象的範圍內進行，想像卻在更多的情況下與欣賞者的生活經驗有關。

想像分為再造想像和創造想像兩種。「再造想像」是根據語言的描述或圖形、聲音的示意，在頭腦中再造出相應的新形象的過程。「創造想像」則是不依據現成的描述而獨立地創造出新形象的過程。藝術鑑賞活動依賴再造想像多於創造想像。

想像的特殊功能乃在於創造，鑑賞者必須藉助想像才能真正進入欣賞境界，沒有想像就沒有藝術鑑賞。藝術鑑賞總是充滿著想像。當面對著藝術作品，我們總是用自己的生活經驗、感情記憶，按照自己的審美習慣和願望，把自己的獨特個性融匯入想像活動之中，對藝術作品進行詮釋。

審美想像的功能受到兩方面的限制，一方面，作品的形式內容劃定了鑑賞者想像的範圍，另一方面，鑑賞者的想像能力侷限住鑑賞者的想像程度。從作品來說，一幅唐代仕女圖很難讓鑑賞者想像到汽車，因為時代上的不可

能。反過來說，從鑑賞者的角度來看，一個生活在 20 世紀的人，也無從想像唐代一般庶民的廚房長得什麼樣子。這也說明了前面提到兩位大學女生筆下的《新嫁娘》，為何會一方面循著詩作本身所勾勒出來的形式，另一方面，兩個人之間所「看到」的情景又是如此的不同。

在描繪唐詩《新嫁娘》時，兩位讀者都在描述裡提到新娘在廚房煮飯，而且主角都是新婚剛過門的媳婦，兩位讀者也都提到新娘央請小姑試吃，以便間接了解婆婆的飲食偏好。這顯然不是巧合，因為詩的內容已限制了她們一定要提到這些人、地、事。例如描繪出小倩的讀者，在說明她的審美經過時就指出：「從《新嫁娘》詩中可以自由想像當時的情景，但並非天馬行空，仍有限制，譬如：場景在廚房，不可能在操場或外太空。」她同時也自覺到，詩中所用的文字也限制了人物的種種變因，她指出：「每人筆下的新嫁娘，雖各有特色、個性，但都因為詩的標題是《新嫁娘》，所以想當然地認為主角必定是年輕女性，每人的想像有其共同性。」

康德(Immanuel Kant, 1724-1804) (圖 13-2) 在他的《判斷力批判》一書就已指出：審美是「想像力的自由遊戲」，亦即，審美就是對形式自由的，然而又是合目的、合規則的把玩；想像雖是一種心智功能，但想像卻也同時是符合某種目的與規則的自由遊戲。

兩位讀者在描繪她們想像的詩歌情境時，她們就是在進行一場「想像力的自由遊戲」。她們所能想像的故事場景、人物裝扮、主角的心理狀態，甚至對白用語，這些都是他們所看過或聽過的。也正由於她們的所知所聞總是有所侷限，所以我們看到的描繪，如屏東鄉下或杭州城外，不管是親身經歷或是從電視中看到的，其實正是她們所熟悉的情景。

就詩歌所能提供想像力範圍來說，康德曾說過，詩歌是通過鑑賞者自由的想像力，來伸展心靈。在已經限定住的概念內，鑑賞者在無限多樣的可能想像中，找出一種和詩歌內容一致的想像情境。透過這個想像的情境，鑑賞者表達出一種不能完全用語言說明的情感，從而令鑑賞者得到審美的愉悅。



圖 13-2 康德

例如，寫杭州新嫁娘倚如的讀者，在事後回憶到，她在閱讀《新嫁娘》這首詩時，原本是只知道這是描寫一位初為人婦的女子，努力要侍奉婆婆的心情，而在做進一步的描寫時，她卻加入了許多自己對這情境的想像：「例如民國初年的時代背景，秋日的向晚時分，杭州城外的地點，無一不是我認為符合這首詩的情境的想像。」杭州城外、民國初年、秋日、向晚時分這些時空背景，是屬於自由的想像力的產物，從這個想像的情境下，鑑賞者安置她的主角，在已經限定住的概念內，發展整個詩歌所能表達的情感。

在審美想像中，鑑賞者的生活經歷不但決定了她的想像範圍，鑑賞者的意願也時常左右著她的想像結果。想像中，鑑賞者平時無法達成的願望，可一一實現，也許它們與現實不甚符合，但卻都是導源於現實中的渴望，藉以填滿鑑賞者的不足。例如描寫小倩的讀者寫到：「在我對《新嫁娘》的想像中，新嫁娘小倩其實是我個人的投射，想像她狀況百出，災難不斷，雖然誇張了點，但滿足了我平時就想殺雞殺鴨的慾望。」

或者像另一位鑑賞者之後的陳述：「而關於主角，也就是這位新嫁娘倚如的容貌、性情及想法，也是由我自己的喜好所賦予她的。於是她變成了一位楚楚可憐卻又令人疼愛，頗為認命的小媳婦。」鑑賞者自己的個性，也反映到了她筆下這位新嫁娘，所以說她「眉目清秀，看起來還有幾分聰明。」主角想要討婆婆歡心的忐忑，請小姑嚐過放心之後的輕鬆，也正是鑑賞者自己的心情的投射，「因為原本詩中人物未必是如此戰戰兢兢。」而描述中帶有一些對現實無可奈何的淡淡悲情，「乃是因為我認為主角在此種身世背景下，必然帶有淒美之感而產生的。」

在各種性質的藝術鑑賞活動中，想像都需要有自由的想像力。戲劇藝術需要仰賴觀眾虛擬想像，表演藝術，特別是傳統戲曲更是如此。演員揮鞭繞行，我們想像他正縱馬馳騁。演員操槳划動，我們想像他在駕船航行。

文學藝術之所以特別需要想像，乃因為讀者在閱讀文學作品時，直接感知的只是代表語言的文字符號，所以他必須通過想像，才能把這些文字符號轉化為頭腦中的藝術形象。文學雖不能給讀者提供視覺形象或聽覺形象，但卻因為它給讀者充分發揮心理想像的能力，因此也提供了最為廣闊的想像天地。因此，如果說閱讀文學作品必須「驅遣著想像來看」是一點都不錯的。

情感

藝術鑑賞活動中總是伴隨著審美情感。人的情感總是針對特定的對象而產生的。日常生活中人們常會「觸景生情」，在藝術鑑賞中也會在審美對象的觀照中，觸發情感。例如在閱讀前面曾經提過的《新嫁娘》這首詩時，有的讀者對詩中的情境滿懷憧憬：「打從我第一次學習這首詩，就覺得這場景是和樂的，經過這麼多年後，我仍這麼認為，可見我真的很希望以後嫁入的家庭能和詩中一樣⁷。」

托爾斯泰在論及藝術時曾指出：藝術活動是一個人用某種外在的符號，把自己體驗過的感情傳達給別人，而別人為這些感情所感染，也體驗到這些感情。藝術家在創作時充滿著感情，欣賞者在鑑賞活動過程中，也同樣帶著感情。

例如，清人陳其元的《庸閑齋筆記》中，記載著杭州某個少女因好讀《紅樓夢》而致病。當她的父母把書投入火裡時，那個少女在床上大哭說：「奈何燒殺我寶玉！」這說明了少女已將她的情感投注在《紅樓夢》這本書上，直覺認為賈寶玉是一個活生生的人（圖13-3），就存在於書頁中。強烈的情感體驗，正是審美活動不同於科學活動與道德意識活動最為顯著的特點之一，也是審美體驗所不能少的心理因素。

理解

藝術作品不僅具有感性的形式和生動的形象，而且往往還有內在

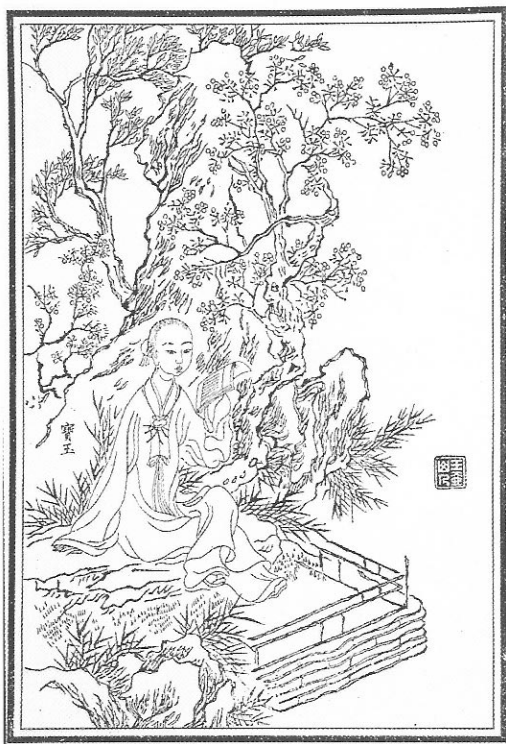


圖 13-3 賈寶玉插畫

把賈寶玉當成是一個活生生的人，就存在於書頁中，這是閱讀時審美情感的心理作用下的產物。

的寓意和深刻的意涵，因此，在藝術鑑賞中，必然是情感體驗與理性判斷的結合，理解因而成為藝術鑑賞審美心理中不可缺少的功能。

審美理解是指藝術作品的內容、形式、內在意涵需要理解才得以進行。

首先是藝術作品的「內容」部份。一件藝術作品往往包含著題材、主題、情節、場面、形象、典型等許多內容，有的藝術作品還需要鑑賞者了解它的背景、典故、象徵意義等等。例如，在欣賞達文西的壁畫《最後的晚餐》（參見圖 4-4）時，必須了解畫的是：耶穌在餐桌上向他的門徒宣告「你們之中有人出賣了我」之後的震驚場面。這是一則通俗繪畫題材，在達文西之前就有不少人曾經畫過，但大多是把叛徒猶大單獨置於餐桌的另一端，而達文西則別具匠心，將十二個門徒放在一起，透過他們聽到這句話後不同的動作和表情，來表現他們各自不同的性格和心理狀態。只有對這些內容有了一定的了解，才能真正領會此畫的藝術特色和美學價值。

其次是藝術作品的「形式」部份。各類型藝術都有自己獨特的藝術語言和表現手法，例如在觀賞京劇時，懂得京劇的程式和技法的人，僅僅從幾個人的打鬥場面中，就能理解到這是千軍萬馬的沙場；懂得京劇《空城計》的人，雖然看到諸葛亮與司馬懿近在咫尺，也能理解到一個是在城內，一個是在城外。可見，「只有理解並掌握了各門藝術的表現手法和藝術語言，才能真正實現對藝術作品的鑑賞⁸。」

最後是藝術作品的「內在意涵」部份。藝術作品中往往隱含內在意涵或深刻哲理，要了解這些義理更不能脫離理解因素。在西方美學中，藝術作品常常追求一種「寓意」、「意涵」或「哲理」；而在中國美學中，藝術作品常常追求一種「言外之意」或「弦外之音」，例如，唐朝白居易的五言律詩《草》⁹，寫的雖是句句在說草，卻是句句在說小人。此詩為諷諭詩，敘寫小人的來去不斷，不能除盡，以及小人排擠君子，奉承權勢者。如果我們不了解草在古詩裡也有隱喻小人的用法，我們還會以為白居易寫作此詩，純粹只是藉詩抒懷友情。

藝術鑑賞心理中的理解因素，並不是單獨存在的，而是廣泛滲透在感知、聯想、想像、情感等心理活動中，構成完整的審美心理過程。因此，理解往往呈現為一種似乎是不經思索，水到渠成的必然結論。

藝術鑑賞第三階段——審美昇華期

審美昇華是指審美興發後所產生的個人心境，是由藝術作品所召喚起的領悟。審美意象在此階段形成「內觀」，由「眼中之竹」進入「胸中之竹」的階段。審美回味有助於強化欣賞者的審美觀念和感興能力。

審美昇華期所獲得的，事實上已超出藝術品本身的內容，鑑賞者在他心中將藝術品的形式內容，內化為某種他個人對作品或事物具體的領悟。領悟來自於藝術鑑賞活動中的理解，表現為一種心領神會、不可言傳的體驗。領悟不同於通常的邏輯思維，而是往往呈現為一種似乎是不經思索、直接達到對於審美對象的洞見。這樣的領悟形成鑑賞者人格的一部份，也是鑑賞者日後對同類題材或審美經驗的價值判斷依據。

與審美體驗的結果一樣，審美昇華期所獲得的領悟內涵因人而異，沒有共同答案。例如，同樣是在閱讀《新嫁娘》這首唐詩，由於每個人從詩中所建構出來的意象世界之分歧，每個讀者所領悟的內容，自然不會完全相似。

所謂審美領悟，用一種通俗的方式講，就是讀完一首詩，看完一幅畫，或看過一部電影後，欣賞者對該藝術作品的「感想」。以閱讀《新嫁娘》為例，因為審美意象的不同，對此詩的「感想」自然就會五花八門。

例如，有人的讀後「感想」是：「當人家媳婦是件很辛苦的事，要討好婆婆，還要伺候未出嫁、惹人厭的小姑，真不是件好差事¹⁰！」有的則是覺得：「初為人媳，總是較緊張，如果夫家親人好相處，則對維持婚姻幸福有助益¹¹。」有人的則對廚房的設施有感而發：「以前人家的廚房實在太不人性化了，應該要更舒適一些才好。」另外有讀者的感想頗為務實：「這首詩讓人感覺新嫁娘新婚幸福的感覺，要討好夫家的每個人，小心謹慎地要做出美味的菜，所謂：『要抓住丈夫的心，就要先抓住他的胃』。」也有人向未婚男女提出如下的忠告：「現代女子不熟悉廚房之事，並非這兩三天的事情了。想告訴現代男子的是，婚後想吃頓好的，那你得學學烹飪。也想告訴現代女子，畢竟這還是一個父系社會，在未嫁人前，請多多上些傅培梅的課吧！」最後，也有讀者從詩本身的寫作技巧，發覺這首詩：「把初嫁為人婦的

女孩，所顯現的心態，刻畫得很入微，若此詩人爲男性，表示他觀察力的高超¹²。」

以上的眾多例子再次證明，審美領悟的結果，真的是因個人的生活歷練與願望而有差異，可說是：「有一千個讀者，就有一千個《新嫁娘》。」

以上，我們對藝術鑑賞的心理過程與基本因素——直覺、知覺、聯想、想像、情感、理解、領悟等分別進行了介紹和分析。我們因此可以說，藝術鑑賞是一種經驗加主觀判斷的心理活動，它需要欣賞者主動的參與，而個人的生活與審美經驗，決定了藝術鑑賞的結果。這樣的結果勢必因人而異，但是最大的差異乃在於對藝術品內涵的體會。

