

# 中国古典美学关于审美体验的探讨

皮朝纲

在中国古典美学思想体系中，概念（范畴）是十分丰富的。这些概念从不同的方面总结、概括了人们对审美现象、审美经验的认识成果，它们具有鲜明的民族特色，反映出我国民族的审美心理特征和审美倾向。而且整个概念体系的内部结构也有自己独特的模式。如果粗略地勾画一下中国古典美学的概念体系的内部结构，大致包括三个方面：关于美的哲学（对美和审美现象作哲学的本质探讨）的概念；关于审美心理学（对由审美对象引起的美感作心理的分析）的概念；关于艺术社会学（以艺术为主要对象作社会历史的分析）的概念，这些概念又与审美经验的分析研究有着非常密切的联系。在中国古典美学思想体系中，关于审美心理学的概念也是十分丰富的，它们是中国古典美学的重要组成部分，甚至是它的中心部分。因为中国古典美学除少数美学著作和文艺理论批评家的美学论述带有内在体系，因而具有分析性和系统性外，多数属于经验形态，是文学艺术家的创作实践和欣赏经验的总结，并且常常是一种描述性的，因而更带直观性。同时，中国古典美学的基本特点之一，是它偏重于表现的美学思想体系，因而它突出地表现出重审美中的体悟的倾向，而这种体悟更多的是同表象、情感、想象紧密地融合在一起的。艺术家在进行创作时，虽然重视用语言等物质手段塑造艺术形象，但是绝不满足于作品所塑造的形象实境本身，要求实境必须富有启示性和诱发力，以便最大限度地激发欣赏

者的想象力与理解力，去领会艺术形象的“味外之旨”、“象外之象”。因而中国古代艺术和美学就很重视艺术创作和审美活动中审美主体的那种独特的审美体验和感受。这样不少美学论著和言论都涉及审美心理学的内容。认真研究探讨中国古代审美心理学的基本范畴，有助于更深入地研究中国古典美学的概念体系。

在中国古代审美心理学思想中，审美体验是一个重要的组成部分，它广泛涉及审美知觉、审美注意、审美想象、审美意象、审美直觉等各方面的内容，是研究中国古代审美心理学的重要环节。

什么是审美体验？它是指审美主体对审美对象进行聚精会神的审美观照时在内心所经历的感受。审美体验的成果，就是审美感受的获得，审美体验的深入，引起审美感受的深化。这样，审美体验的发生和反映，必然涉及审美客体与审美主体两个方面。只有当审美对象具有审美特征，富于美感力量，从而能投合人们的审美需要、激发人们的审美情感的时候，它才能成为人们注意的中心，引起强烈的审美体验。另一方面，只有当审美主体具有审美能力和审美需要时，他才能对审美对象进行聚精会神的观照，从而产生审美体验。

中国古典美学对审美体验的探讨，是比较详细而深刻的，表现了中国古典美学理论思维的民族特色。

关于审美体验，中国古典美学是用“味”

这个概念来表述的。作为美学概念的“味”，它的基本含义有两个方面：一是指审美主体的审美活动（主要指审美体验），二是指审美对象（主要是文艺）的审美特征、美感力量。这两方面的含义常常是密切结合在一起的。文艺创作要通过审美体验获得审美认识，才能将审美认识物态化为文艺作品；文艺欣赏要通过审美体验，才能感受和把握审美对象的审美特征、美感力量。关于含义的后者，我已在《“味”——具有我国民族特色的审美范畴》一文中作了初步探讨（载《美的研究与欣赏》丛刊第二辑），兹不赘述。

关于用“味”这个概念来指审美主体的审美活动，主要指审美体验时，其用语有：

“味”（孙过庭《书谱》：“余志学之年，留心翰墨，味钟张之余烈，挹羲献之前规”。着重点为引者所加，下同）、“体味”（胡应麟《诗薮》：“学者精心体味，两得其说乃佳。”）、“玩味”（方薰《山静居画论》：

“临摹古画，先须会得古人精神命脉处。玩味思索，心有所得，落笔摹之；摹之再四，便见逐次改观之效。”）、“咀嚼”（刘熙载《艺概·诗概》：“放翁诗明白如话，然浅中有深，平中有奇，故足令人咀嚼。”）、

“寻味”（叶燮《原诗》：“舒写胸襟，发挥景物，境皆独得，意自天成，能令人永言三叹，寻味不穷。”）、“研味”（《文心雕龙·情采》：“研味李老，则知文质附乎性情。”）、“讽味”（《颜氏家训·文章不》：“简文吟咏不能忘之，孝元讽味以为篇可独得。”）、“吟味”（魏泰《临汉隐居诗话》：“魏晋南北朝乐府，虽未极淳，而亦能隐约意思，有足吟味之者。”）、

“其味”（谢榛《四溟诗话》：“熟味唐诗，熟枢机自见。”）、“细味”（胡仔《苕溪渔隐丛话》后集：“林逋‘疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏’之句，古今诗人，尚不曾道得到，第恐未易压倒耳。后人不细味太虚诗，遂谓诚然，过矣。”）、“深味”（吴

聿《观林诗话》：“半山尝于江上人家壁间见一绝云：‘一江春水碧揉兰，船趁归潮未上帆。渡口酒家赊不得，问人何处典春衫。’深味其首句，为踌躇久之而去。”），等等。“体味”、“玩味”、“咀嚼”、“寻味”、“研味”是从性质上表明审美体验是一种欣赏和领悟，而不是说理和推论。“熟味”、“细味”、“深味”是表明审美体验的深度和广度。“讽味”、“吟味”是表明进行审美体验的某种方式。

中国古典美学在探讨审美体验的时候，注意了对审美体验的三个重要环节的研究。

### “用志不分，乃疑于神”

审美体验既然是审美主体在对审美对象的聚精会神的观照中所经历的感受，那么，审美注意在审美中就处于十分重要的地位。按照心理学的解释，“注意是心理活动对一定事物的指向和集中。由于这种指向和集中，人才能够清晰地反映周围现实中的一定事物，而离开其余事物。”（曹日昌主编：《普通心理学》上册）而审美注意最重要的特征，就是指向性（有选择的指向）。由于这种有选择的指向，在每一瞬间，人的审美心理活动就只能指向一定的审美对象（审美主体只能运用相应的审美感官诸如视觉或听觉去注意特定的审美对象），而离开其余的对象。这样，审美注意的指向性，就使审美者能够清晰地反映特定的审美对象，从而获得审美体验。

中国古典美学对审美注意的特点和在审美活动中的重要性，作了形象化的描述和精采的论证。《庄子·达生》篇中关于“佝偻者承蜩”和“梓庆削木为鐻”的寓言，说明掌握一种技艺应该“用志不分，乃疑于神”：佝偻者“虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知”；梓庆“斋以静心”，“未尝敢以耗气”，甚至忘记自己的“四枝形体”，不分心于外界事物，心中只有“鐻”的形象。“用

志不分，乃疑於神”，概括了审美注意的特点。而审美注意就是凝神的境界，就是一种极端的聚精会神的心理状态（虽然注意本身并不是一种独立的心理过程，而是感觉、知觉、记忆、思维、想象等心理过程的一种共同特性，但审美体验却是审美注意的积极的成果）。晋代陆机提出了在艺术构思中“其始也，皆收视反听，耽思傍讯”（《文赋》），齐梁时代的刘勰提出了“陶钧文思，贵在虚静，疏淪五脏，澡雪精神”（《文心雕龙·神思》），都是强调作家进行艺术构思时，只有将全部注意力集中在所认识观察的客观事物上，才能使“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”（《文赋》），形成鲜明、清晰的审美意象，引起审美体验，获得审美感受，然后才能“窥意象而运斤”（《神选》），把审美意象转化成为艺术形象。

中国古典美学与艺术，不仅指出在文学创作和欣赏中要重视审美注意，而且指出在绘画、书法等艺术创作和欣赏中也要重视审美注意。唐代画论家张彦远指出：“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，岂止画也。”（《历代名画记》）宋代画论家刘道醇指出：“观画”“要当澄神静虑，纵目观之”（《圣朝名画评序》）。他还指出画家傅文用“每见禽鸟飞立，必凝神详观，都忘他好，遂精於画。”（《圣朝名画评》）“赵光甫，尤善画番马。凡欲为之，必心潜虑密，视听皆断，方肯草本”（同上）。汉代书法家蔡邕指出：“夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣。”（《笔论》）唐代书法家虞世南指出：“欲书之时，当收视反听，绝虑凝神，心正气和，则契於妙。”（《笔髓论·契妙》）上述所谓“守其神，专其一”，“澄神静虑”，“凝神详观，都忘他好”，“心潜虑密，视听皆断”，“默坐静思”，“收视反听，绝虑凝神”，都是强调“虚静”，强调“用志

不分，乃疑於神”在艺术创作和欣赏中的重要作用。无论是在文艺创作中，还是在文艺欣赏中，只有注意力高度集中，才能对所描绘和欣赏的审美对象作深入的观照，才有可能在头脑中形成鲜明而清晰的审美意象，因为“神凝则象滋，无意而皆意，不法而皆法”（清·周星莲：《临池管见》），从而引起审美体验，获得审美感受。在自然美的欣赏中，也需要收视反听，凝神观照。明代文学家袁中道在《爽籁亭记》一文中，生动地记叙和描绘了他欣赏大自然美景时需要凝神观照的经验：

玉泉初如溅珠，注为修渠，至此忽有大石横峙，去地丈余，卹泉而下，忽落地作大声，闻数里。予来山中，常爱听之。泉畔有石，可敷铺，至则跌坐终日。其初至也，气浮意嚣，耳与泉不深入，风柯谷鸟，犹得而乱之。及瞑而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，啗焉丧偶，而后泉之变态百出。初如哀松碎玉，已如鸱丝铁拔，已如疾雷震霆，摇荡川岳。故予神愈静，则泉愈喧也。泉之喧者，入吾耳，而注吾心，萧然冷然，洗濯肺腑，疏淪尘垢，洒洒乎忘身世，而一死生。故泉愈喧，则吾神愈静也。

可见，在审美时，如果审美感官不能集中在审美对象身上，就不能发生审美感知（“耳与泉不深入”），甚至审美知觉受到干扰（“风柯谷鸟，犹得而乱之”），不能引起审美体验。只有审美注意高度集中，收视返听，“万缘俱却，啗焉丧偶，而后泉之变态万出”，在头脑中涌现出千姿百态的审美意象，当美妙的泉声入耳注心，使审美者的心胸为之“洗濯”，“萧然冷然”，从而经受强烈的审美体验。总之，对自然美的审美观照，应当“澄怀观道，静以求之”（清·恽正叔：《南田画跋》）。

一些古代文艺理论批评家和美学家还指出，在对审美对象的凝神观照中，应该做到物我两忘，以便进入最高的审美境界，引起强烈的审美体验。张彦远指出：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉？

所谓画之道也。”（《历代名画记》）宋人罗大经记述了曾云巢工画草虫的创作经验：“曾云巢无疑工画草虫，年迈愈精。余尝问其有所传乎，无疑笑曰：‘是岂有法可传哉？某自少时，取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之。于是始得其天，方其落笔之际，不知我之为草虫耶，草虫之为我也。此与造化生物之机缄盖无以异，岂有可传之法哉！’”（《鹤林玉露》丙编卷六《画马》）宋人陈师道记述了包鼎画虎的情况：“宣城包鼎画虎，扫溉一室，屏人声，塞门涂牖，穴室取明。一饮斗酒，脱衣据地，卧起行顾，自视真虎也。复饮斗酒，取笔一挥，意尽而去，不待成也。”（见《中国画论类编》1029页）所谓“不知我之为草虫耶，草虫之为我也”，所谓“卧起行顾，自视真虎”，都是指艺术家在艺术构思和审美照观中进入了物我两忘的极境，经受了最大的审美体验。

### “咀嚼既久，乃得其意”

中国古典美学和艺术，十分强调在审美活动中，对审美对象的观察、欣赏，要精心体察，反复玩味，以便由表及里、由浅入深地捕捉、领悟和把握审美对象的审美特征，揭示更深的意蕴，以便审美体验逐步深化。文艺创作和欣赏的实践证明，对艺术作品的鉴赏和体验，只有“咀嚼既久，乃得其意”（范晔文：《对床夜语》），只要“精加玩味”（张炎：《词源》），往往是“咀之而味愈长”（魏泰：《临汉隐居诗话》），在审美体验的深入中领悟作品包容的深永的意味和情趣。元人杨载指出：“观汉魏古诗，蔼然有感动人处，如《古诗十九首》，皆当熟读玩味，自见其趣。”（《诗法家数》）宋代文学家、书法家欧阳修指出：“余始得李邕书，不甚好之。然疑邕以书自名，必有深趣。及看之久，遂为他书少及者，得之最晚，好之尤笃。”（《试笔·李邕书》）宋代画论家郭若虚的《图画见闻志》

和画论家董道《广川画跋·阎立本渭桥图》都记载了唐代画家阎立本鉴赏张僧繇的绘画那种由浅入深，反复咀嚼，从而把握了审美对象的审美特征，领悟了作品的意蕴的情景：“立本世以画显，当在荆州时，得张僧繇画，初犹未解，曰：‘定虚得名耳。’明日又往，曰：‘犹是近代妙手。’明日又往，曰：‘名下定无虚士。’十日不能去，寝卧其下对之。夫画至于去辙迹者，其难悟如此。后人画未能辨笔画，而学不知形象所主，见解又非得若立本极其功用。至于论画一望而悬断是非得失者，妄也。”（《董道：《广川画跋》）阎立本对张僧繇绘画的欣赏，从“初犹未解”，认为张氏“虚得名耳”，到认为张氏“名下定无虚士”，因而“十日不能去，寝卧其下对之”，为张氏之画所吸引，说明对优秀作品要做到“去辙迹”而把握它的意蕴，是十分“难悟”的，只有反复揣摩，才能使审美体验逐渐深入。

### “彻悟到家，一了百了”

中国古典美学和艺术强调审美体验要追求一种“味外之旨”、“韵外之致”（司空图《与李生论诗书》）和“象外之象，景外之景”（司空图：《与极浦书》）。优秀艺术作品的底蕴是十分丰富的，它能让你在有限的形式中领略无穷的意味。审美体验总是不断深入的，因而对审美对象的审美特征和意蕴的领悟和把握也总是不断深入的。一些文艺理论批评家和美学家用“寻味不穷”（叶燮：《原诗》卷一）、“味之不尽”（王士禛语，见《带经堂诗话》卷一）、“味之无极”（刘熙载：《艺概·书概》），来概括审美体验的这一重要特点。虽然优秀艺术作品的“滋味无穷”，审美者的审美体验是“咀嚼不尽”（见清人贺贻孙《诗筏》）。但是，审美体验总会达到一种豁然开朗，心领神解，令人赏心怡神的境界。这正象清代画家王时敏所说的“犹如禅者彻悟到家，一了百了，所谓一超直入如来地，非一知半解者

所能望其尘影也。”（《西庐画跋》）中国古典美学常用“悟”这个概念来表述审美体验所达到的这种境界。

“悟”是审美活动中的一个特殊的阶段，是审美体验所达到的一种境界，它的表现形态就是兴会的爆发，审美感受的获得，审美意象的产生。我国古代文艺理论家和美学家曾经探讨过兴会问题。有的指出文艺创作离不开兴会：“艺事必借兴会，乃得淋漓尽致，催租之罢，时或憾之。”（方薰：《山静居画论》）还有许多人兴会的状态作过生动的形象的描绘，有的还曾指出兴会的获得是以大量的生活经验、丰富的学识、长期的艺术实践、专心致志的思索为基础的，其“遭际兴会”，“得之在俄顷，积之在平日”（袁守定：《占毕丛谈》），因而它并非是神秘主义的。必须指出，兴会的获得，要靠审美主体的“悟”，要靠审美体验达到“妙悟”（严羽：《沧浪诗话·诗辨》）的境界。明代诗论家谢榛说：“诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索不易得也。”（《四溟诗话》）对兴会的获得“非悟无以入其妙”，“悟者得之，庸心以求，或失之矣”（同上）。清代诗论家叶燮指出审美感受（兴会）的获得，只有“妙悟天开，从至理实事中领悟，乃得此境界也。”（《原诗》）

上述几个环节，实际上涉及到了审美体验的主要内容和基本特点。那么，审美主体的审美体验怎样才能深入呢？中国古典美学对此作了多方面的探讨，提出了一些有参考价值的意见。

首先，审美体验的深入，需要有丰富的审美经验和较强的审美感受力。不少文艺家和文艺理论批评家指出，在审美活动中，要想使审美体验逐步深入，获得审美感受，必须使人们主要的审美感官（视觉和听觉）具有较强的审美感受力。汉代文学家王褒指出，对于洞箫演奏的欣赏，“知音者，乐而悲之，不知音者，怪而伟之。故闻其悲声，

则莫不怆然累欷，擎涕拭泪。其奏欢娱，则莫不憚漫衍凯，阿那腰膝者已。”（《洞箫赋》）

《淮南子》指出：“六律具存，而莫能听者，无师旷之耳也。……律虽具，必待耳而后听。”（《淮南子·泰族训》）宋代画家韩纯全指出：“琼瑰琬琰，天下皆知其为玉也，非卞氏三献，孰别其荆山之姿而为美。”（见《山水纯全集》）他们在实际上指明了一个道理，要能欣赏音乐与绘画之美，获得审美体验与感受，必须要有能感受音乐的耳朵和感受形式美的眼睛，对于不辨音律的耳朵和不能欣赏形式美的眼睛说来，最美的音乐和绘画也是毫无意义的，因为，这“何异奏雅乐于木梗之侧，陈玄黄于土偶之前哉”（葛洪：《抱朴子·外篇·知止》）。一些文艺理论批评家明确提出欣赏者必须有“具眼”“具耳”，必须“有独闻之听，独见之明”，方能对审美对象作深入的观照、体验。明代诗论家李东阳指出：“诗必有具眼，亦必有具耳，眼主格，耳主声，闻琴断，知为第几弦，此具耳也。月下隔窗辨五色线，此具眼也。”（《怀麓堂诗话》）唐代书论家张怀瓘指出：“玄妙之意，出于物类之表；幽深之理，伏于杳冥之间；岂常情之所能言，世智之所能测。非有独闻之听，独见之明，不可议无声之音，无形之相。……有千年明镜，可以照之不败；琉璃屏风，可以洞彻无碍。”（《书议》）

其次，审美体验的深入，需要有丰富的生活经验。许多艺术家和文艺理论家十分强调生活阅历以及对生活的深入观察、研究对于文艺创作和审美欣赏的重大意义。他们说“不读万卷书，不知道理之渊博；不行万里路，不知天地之广大。”（元代画家黄子久语，见谢堃《书画所见录》引）他们说应以大自然为师，“应知古人稿本在大块内。”（明·沈颢：《画麈》）元代画家李澄叟指出：“画山水者，须要遍历广观，然后知著笔去处。”（《画说》）清代画家盛大士说：“诗画均有江山之助，若局促里门，踪迹不出百里之外，天下名山大

川之奇胜，未经寓目，胸襟何由而开拓。”（《溪山卧游录》）宋代著名山水画家范宽“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣。虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑。”（刘道醇：《圣朝名画评》）。

一些文艺理论批评家还指出，审美者与艺术作品所表现的生活内容有相似或相同的生活经历或心境时，就能够比较深入地领悟和把握艺术的审美特征，获得深切的审美体验与感受。宋人董道说：“李咸熙作营邱山水图，写象赋景，得其全胜。溪山萦带，林屋映蔽，烟云出没，求其图者可以知其处也。余去国十年矣，官系于朝不得归。每升高东顾，想在家山，而神驰意到，自有见闻。冥想既悟，而悲悼随之。及观正夫所示图真得乡路矣。反若不敢识者，亦似失其悲心者矣。咸熙画手妙绝今世共知之。至于营邱之寓于画者，余独知之，他人恐不能尽识也。”（《广川画跋·书李咸熙画营邱图》）对于李咸熙把“营邱之寓于画”，为什么董道“独知之”，而“他人恐不能尽识”？因为李氏的营邱山水图，勾起了董道“去国十年”的思乡之情，引起了他对家乡山水的深切怀念，他的生活经历及其对生活的体验与作品所表现的生活内容及其思想感情有相通之处，因而董道能“独知”画中之意，从而能获得强烈的审美体验与感受。明代画论家董其昌介绍他自己的审美经验时说：“古人诗语之妙，有不可与册子参者，唯当境方知之。长沙两岸皆山，予以牙樯游行其中，望之地皆作金色。因忆水碧沙明之语。又自岳州顺流而下，绝无高山，至九江则匡庐突兀，出樯帆外。因忆孟襄阳所谓‘挂席几千里，名山都未逢，泊舟浔阳郭，始见香炉峰。’真人语千载不可复值也。”（《画禅室随笔》）董氏关于“唯当境方知”“古人诗语之妙”之说，相当深刻地说明了当欣赏者的生活经历与艺术作品的思想内容相似和相通，就能产生亲切的审美体验。总之，对优秀艺术作品的欣赏与体验，

“必须亲历此境，方见其奇妙。”（明·瞿佑：《归田诗话》）一些文艺批评家曾指出了心境、情绪对审美体验的影响。章炳麟说：“凡感于文言者，在其得我心。是故饮食移味，居处缁愉者，闻劳人之歌，心犹泊然。大愚不灵，无所愤悱者，睹眇论则以为恒言也。身有疾痛，闻幼眇之音，则感慨随之矣。心有疑滞，睹辨析之论，则悦怿随之矣。”（《国故论衡·文学总论》）明代文学家袁宏道更明确指出：“人有真苦，虽至乐不能使之不苦；人有真乐，虽至苦亦不能使之不乐”（《与王以明书》）。

再次，审美体验的深入，需要有丰富的想象力。对艺术的鉴赏与体验，必须借助于联想和想象，把艺术形象转化成为审美者头想中的生动的审美意象，并用自己的生活经历及其体验、思想情感、审美理想和情趣去补充再造这种审美意象，使之进入艺术家所创造的艺术境界，经受强烈的审美体验。我国古代许多艺术家和文艺理论家都十分重视联想和想象在审美欣赏和体验中的作用。刘勰明确指出，艺术家在创作时，必须进行“神思”（艺术构思中的创造性想象活动），才能把从生活中观察得来的生活形象转化成为审美意象，然后“窥意象而运斤”（《文心雕龙·神思》），把审美意象迹化成为艺术形象。在通过审美想象形成审美意象的过程中，艺术家的审美情感、审美体验随着意象的逐渐鲜明与稳定而逐渐强烈与深化，“神用象通，情变所孕”，“登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”（同上）清代画论家沈宗骞说：“学画者必须临摹旧迹，犹学文之必揣摩传作，能于精神意象之间，如我意之所欲出，方为学之有获。”（《芥舟学画编·山水·摹古》）要想真正进入艺术家所创造的艺术境界，获得深切的审美体验与感受，就必须借助想象活动，把艺术形象转化成为自己头脑中的生动的意象，真正“如我意之所欲出”。刘氏与沈氏虽然

讲的是文学创作与学画，但其理可通于审美欣赏。许多文艺家还用自己的创作实践和审美经验说明了想象在文艺创作和欣赏中所起的作用。清人廖燕说：“意也者，岂非为万形之始，而亦图画之所从出者欤？予尝闭目坐忘，嗒然若丧，斯时我尚不知其为我，何况于物？迨意念既萌，则舍我而逐物，或为鼠肝，或为虫臂，其形状又安可胜穷也耶？传称赵子昂善画马，一日倦而寝，其妻窗隙窥之，偃仰鼾呼，俨然一马也。妻惧。醒以告之。子昂因而改画大士像。未几，复窥之，则慈悲庄严，又俨然一大士。非子昂能为大士也，意在而形因之矣。万物在天地中，天地在我意中，即以意为造物，收烟云、丘壑、楼台、人物于一卷之内，皆以一意为之而有余。”（《意园图序》）这说明在艺术构思中，艺术家是生活在想象世界里，生活在意象之中，当意象产生（“意念既萌”）之时，常常是审美体验和感受获得之时。清代戏曲理论家李渔曾说：“予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉。惟于制曲填词之顷，非但郁结以舒，愠为之解，且尝潜作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此，未有真境之为所欲为，能出幻境纵横之上者——我欲做官，则顷刻之间便臻富贵；我欲致仕，则转盼之际又出山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之配；我欲成仙作佛，则西天蓬岛，即在砚池笔架之前；……若非梦往神游，何谓设身处地。无论立心端者，我当设身处地，代生端正之想。即遇立心邪僻者，我亦当舍经求权，暂为邪僻之心。”（《闲情偶记》）李渔也生动而深刻地说明了艺术家在进行艺术构思时，是生活在“幻想纵横”，“梦往神游”之中，常常“设身处地”亲身领受自己所创造的人物的命运和情景，在这之中，艺术家经历了强烈的审美体验，获得了最大的审美享受。

我们从上面关于中国古典美学对审美体

验的几个重要环节和审美体验如何深入的几个方面的探讨中，可以看到，中国古代审美心理学是以探讨审美体验为中心环节来探讨审美心理结构的其他层次的；在涉及古典美学的基本范畴时，是以探讨“味”（体味）这个概念为主来探讨其他概念以及它们之间的层次关系的，这些美学概念之间的层次关系大致如次：“味”（审美主体的审美体验）与“悟”——“悟”与“兴”——“兴”与“意象”——“意象”与“神思”——“神思”与“情”“理”……——“味”（审美对象的审美特征）。“味”（体味）作为美学概念是对审美体验的概括。“悟”是审美活动中的一个特殊的阶段，是审美体验所达到的一种境界，它的表现形态就是“兴会”（审美直觉）的爆发，审美感受的获得，审美意象的萌生。“兴”是指审美活动所获得的一种感受，它是一种复杂的心理活动与心理过程，是感知、想象、情感、理解等诸种心理功能和谐自由的结合（特别是想象力与理解力和谐自由的统一，是情与理和谐自由的统一），它们的和谐统一尤以情感为中介和网络点，而情感的深化，必然导致对事物的本质的认识，诚然这种认识却不以明确的概念为中介，它是深深地渗透在情感之中的。“兴”的构成因素离不开审美意象。“意象”即意中之象，在审美活动中，审美意象与审美感受往往是同时产生的，当审美意象产生之时，就是审美感受获得之时，意象的酝酿、组合、凝聚和扩大，就是美感的捕捉、撷取、发展与深化，意象具体体现和凝结着审美感受（参见拙作《意象与审美》，载《四川师院学报》1983年1期）。审美意象的产生、形成，离不开“神思”（创造性想象活动）。在“神思”中，想象力推动理解力的深化，理解力促进想象力的发展，而理解融化在想象之中，从而实现情理的和諧统一。（《文心雕龙·神思》所说的“神用象通，情变所孕，

（下转第58页）

有价值的了。但作者并不以此为满足。他又在这一基础之上来个峰回路转，给读者打开了新的联想天地。他由自然界的杜鹃联想到人世间的欺世盗名的“人面杜鹃”，并在结尾时指出：

过去和现在都有无数的人面杜鹃被人哺育着。将来会怎样呢？莺虽然不能解答这个问题，人是应该解答而且能够解答的。

这真是神来的一笔！它顿使作品溶进了更为深广的社会内容，更促人深思，耐人寻味。

已选入初中二年级语文课本上的《银杏》也是此类散文的精品。这篇满含作者深情的散文，初一看，处处是在介绍银杏，介绍银杏的特征，介绍银杏的历史，介绍银杏在植物学中的地位，介绍银杏对人类的各种功用。但细细推敲，又处处藏有关节，寓有深意。作者热情赞美银杏巍峨、蓬勃、青翠、洁白的丰姿和端直、坚牢、葱笼、庄重、不依阿、不骄傲、不隐遁、不避风寒、不畏霜雪的品格，实际上是在歌颂中华民族源远流

长而又丰富多彩的历史文化和刚毅正直、坚韧不拔、不骄不谄、不畏强暴的性格特征。而这在当时，也正是对国民党卖国政府宣扬民族虚无主义和推行媚外投降政策的一种有力的批判和讽刺。它对于培养广大小读者从小养成优秀品格，热爱自己的民族，都会起着潜移默化的作用。

※ ※ ※

综上所述，郭沫若在我国儿童文学的理论研究、队伍组织和创作实践等方面，都是有着重要贡献的。他是我国现代儿童文学的积极倡导者、热情组织者和辛勤耕耘者。当然，正如许多伟人往往不是完人一样，他的理论研究和创作实践也许不都是十分完美的。但是，他为儿童文学所建树的功绩是不可磨灭的。尤其是他的一辈子热诚地关怀儿童，热心于儿童文学事业的精神，足可以使人千秋敬仰，万世引为榜样。雨果在巴尔扎克落葬仪式上的讲话中曾说：巴尔扎克离开了人间，但溶进了天上的星群。我想，郭沫若也一样，他将永远作为天上星群中的一颗闪光的星星，为亿万儿童所仰望，所怀念。

（上接25页）

物以貌求，心以理应”，就是把神与貌、情与理、心与物都和谐自由地统一起来。）艺术作品是审美感受和审美意象的物化形态，而作为艺术作品的审美特征（“味”）是审美感受的具体体现。因此，从作为审美客体（艺术品）的审美特征的“味”来说，它既是审美主体的审美意识的客观化、对象化，它又同艺术作品的“意境”等因素紧密地联

系在一起。这样，作为美学范畴的“味”（它包括两方面的含义），就成为联系审美主体的审美意识与审美客体的审美特征的重要纽带；它的两方面的含义，分别联系着有关审美意识和审美特征的一系列美学范畴（概念）。对中国古典美学的基本范畴的内在的多层次关系问题，是值得深入探讨的。