

皮朝纲 著

中国古典美学探索

四川师范学院学报

丛刊

2

四川师范大学学报丛刊第二辑

中国古典美学探索

皮朝纲 著

一九八五年七月·成都·

中国古典美学探索

皮朝纲

四川师范大学学报丛刊 出版：四川师范大学学报编辑部
(第二辑) (四川省成都市外东狮子山)

一九八五年七月出版 印刷：成都印刷二厂
订购处：四川师范大学成人教育处

四川省书刊登记证第288号

定价：1.50元

目 录

“味”——具有我国民族特色的审美范畴·····	(1)
中国古典美学关于审美体验的探讨·····	(19)
论“悟”	
——中国古典美学札记·····	(35)
“意象”与审美·····	(50)
庄子美学思想管窥·····	(60)
桓谭美学思想发微·····	(76)
王弼美学思想蠡测·····	(85)
葛洪美学思想初探·····	(96)
谢灵运美学思想钩玄·····	(112)
从《文心雕龙·隐秀》篇看刘勰的美学观·····	(128)
《文心雕龙》与老庄思想·····	(140)
刘勰论形象思维·····	(153)
简论刘勰的写真说·····	(160)
试论刘昼的美学思想·····	(170)
司空图的韵味说及其审美理论·····	(186)
严羽审美理论三题·····	(200)
袁宏道美学思想片论·····	(213)
王士禛审美理论琐议·····	(224)
方东树《昭昧詹言》中的美学观点·····	(236)
附录:	
中国近代美学史话·····	(251)
后记·····	(262)

“味”——具有我国民族特色 的审美范畴

在我国古代文艺理论和美学理论中，“味”这个概念曾被广泛地运用来评价诗歌、小说、戏剧、音乐、绘画、书法等各种艺术部类的审美特征，是一个具有我国民族特色的审美范畴。

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，其用语有“味”、“玩味”、“体味”、“研味”、“咀味”、“寻味”（1）等等。二是指审美对象（文艺）的审美特征、美感力量，其用语有：“味”、“滋味”、“真味”、“余味”、“回味”、“情味”、“韵味”、“趣味”、“神味”、“兴味”、“意味”、“风味”、“气味”（2）等等。大致分别之，“滋味”、“真味”是指艺术形象和意境的各种因素融化在一起所产生的美感力量。“余味”、“回味”是指“滋味”、“真味”的深永悠长，耐人咀嚼。“情味”、“意味”、“风味”、“气味”的含义基本相同。范文澜曾说过：“风情气意，其实一也，而四名之间，又有虚实之分。风虚而气实，风气虚而情意实”（3）。在我国古代美学理论中，情与意（理、志）是密不可分的。孔颖达曾说：“此六志，《礼记》谓之六情。在己为情，情动为志，情志一也。”（4）在文艺作品中，虽然情意是密不可分的，但又往往出现偏重抒发情感而有“情味”的作品，或偏

重抒写理志而有“意味”的作品，而情和意都会表现出“风味”、“气味”、“韵味”、“趣味”、“兴味”和“神味”。总之，“味”是艺术作品具有的审美特征（或美感力量）。以上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活动获得审美认识，才能将审美认识物态化为艺术作品。文艺欣赏要通过审美活动，才能感受和把握审美对象的审美特征（美感力量）。

本文拟就“味”这个美学概念的历史演变、构成因素和它的特点，作一个初步的探讨。

（一）

在我国古代文艺理论和美学理论发展史上，关于“味”这一美学概念，有一个逐步形成、丰富和发展的过程。

在先秦时代，《论语·述而》曾记载了孔子在齐国听了《韶》乐的演奏竟忘了“肉味”的故事：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也。’”显然，这是孔子为《韶》乐的美感力量所征服，“乐味”取代了“肉味”，因为《韶》乐是“尽美矣，又尽善也”⁽⁵⁾的。但孔子尚未直接用“味”这一概念来说明音乐的美感力量。直接用“味”来比喻音乐的美感和教育作用的是晏子。他说：“声亦如珠，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。”⁽⁶⁾晏子是借用味的调和来说明音乐只有“相济相成”才能产生美感力量。晏子是反对音乐上的单调，赞成多样统一的，“相济相成”就是讲音乐的和谐与统一。从这里可以窥见我国古代的审美观念中，是重视形式的和谐统一的，在

一定程度上意识到文艺作品的“味”（美感）产生于和谐统一中。再以后，东汉时的王充说过：“师旷调音，曲无不悲；狄牙和膳，肴无澹味；然则通人造书，文无瑕秽。”（7）他用狄牙“和膳”使“肴无澹味”来比喻师旷“调音”使“曲无不悲”——音乐获得了强烈的感染力量。王充是从多样统一的美学原则，用五味的调和来比喻文艺作品的审美作用的。这种思想也影响到晋代的葛洪。葛洪也说：“五味舛而并甘，众色乖而皆丽。”（8）他也是用五味的调和能产生美味来比喻五色的错置配合能产生美感的。

鲁迅说：魏晋是“文学的自觉时代”（9）。当时的文学艺术家和文艺理论批评家都开始注意对文艺特点的研究和探讨。西晋陆机的《文赋》，对文学创作的很多重要问题，进行了比较细致的探索和系统的论述。他提出了“诗缘情而绮靡”的重要命题。这个论断，是要求诗歌必须抒发诗人的感情，而且要求语言精美。即诗歌既要有强烈的感情色彩，又要有鲜明、生动的艺术形式，这就明确地强调了文学的两个基本特点：形象性与情感性。而且陆机第一个直接把“味”这一概念引进文学理论，他在论述文章必须防止五种弊病时，指出要防止清空疏缓、缺少“遗味”的问题：“或清虚以婉约，每除烦而去澹，网大羹之遗味，同朱弦之清汎。虽一唱而三叹，固既雅而不艳。”陆机提出了文学作品应该具有一种“遗味”也就是美感力量。怎样才能使文学作品具有这种“遗味”呢？由于陆机未能把“遗味”问题与“缘情绮靡”问题直接联系起来论证，所以未能对此问题作出明确的回答。但是陆机用“味”来表明文学作品应该具有一种审美特征，使“味”这一概念具有了美学意义，这是对我国审美理论的一个贡献。

继陆机之后，齐梁时代的刘勰在《文心雕龙》中提出了“余味曲包”(10)说，主张文学作品应有含蓄蕴藉之美。他说：“情在词外曰隐”(张戒《岁寒堂诗话》引《隐秀》佚文云：“情在词外曰隐，状溢目前曰秀”)，“隐也者，文外之重旨者也”(11)。所谓“隐”就是含蓄，有余味，耐人咀嚼。所谓“余味曲包”就是在作品中尽量包孕着言外的余味。如何使作品“余味曲包”？那就要“深文隐蔚”，“以复意为工”，“义生文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渎之韞珠玉”(12)。就是要使深刻的文辞含蓄而多采，使在文辞说出的意义之外，还包含有另外的更多的意思，也就是要有弦外之音。总之，刘勰所说的“余味”，就是文学作品所塑造的艺术形象所产生的感染力。刘勰还说，文学创作应该做到“物色尽而情有余”(13)也就是文学作品既具有真实的、完美的艺术形象，又饱含着作家的真挚的、强烈的思想感情。这样的作品，必然“使味飘飘而轻举，情曄曄而更新”(14)，具有耐人寻味的艺术魅力。可见，刘勰的“余味”说已经接触到文学作品所具有的两个基本特征（形象性与情感性）与文学作品的美感力量（“味”）的关系问题。南北朝后期的钟嵘则明确地提出了“滋味”说，并对此作了比较系统的论述，在实际上指出了文学作品的两个基本特征（形象性和情感性）是产生美感（“味”）的基础。他在《诗品序》中说：“五言居文词之要，是众作之有滋味者也，故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶？”他认为诗人根据自己耳闻目睹、亲身经历的事情（包括社会的，自然的），塑造形象，既充分抒发自己的感情和理想，又充分描写事物的形貌与神采，无论是“穷情”还是“写物”，都要细致而深刻，这样的作品就会有“滋味”，就会使“味之者无极，

闻之者动心”，具有强烈的美感。钟嵘根据前人的论述，把诗味作为一种审美标准，而且形成了比较系统的理论，这无疑是对审美理论作了有益的探索，作出了重要的贡献。

晚唐时代的司空图在总结和吸取前人论述的基础上，提出了著名的“韵味”说。他从艺术作品的形象性和情感性同艺术的美感之间的必然联系这个思想出发，明确地提出了“辨于味而后可以言诗”⁽¹⁵⁾的重要原则，对前人的审美理论补充了新的内容。对于辨诗味的问题，他还提出了要明辨“醇美”之味与“全美”之味，并对两者之间的关系作了明确的论述。所谓“醇美”之味，就是“韵外之致”、“味外之旨”⁽¹⁶⁾。“韵”和“味”是指作品艺术形象或意境所包含的情趣、韵味；而韵外之“致”、味外之“旨”，是指在艺术形象或意境之外，别有余味。所谓“全美”之味，就是指优美的艺术形象或意境所包蕴着的无尽的神韵。关于“醇美”与“全美”之间的关系，司空图指出：“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致”，“倘复以全美为工，即知味外之旨矣”⁽¹⁷⁾。这就是说，在艺术创作中，首先要使艺术形象做到“近而不浮，远而不尽”，从而包孕着无尽的神味，然后才能使作品具有“韵外之致”、“味外之旨”，从而具有无穷的余味。或者说，首先要使艺术形象做到“全美”（有“味内味”），然后才能使作品具有“醇美”（有“味外味”），“味外味”是在“味内味”的基础上产生的。司空图在实际上指出了艺术形象的美感力量，不只是形象本身所呈现出来的作用，它还包括形象作用于欣赏者的感知、想象、情感等心理功能而诱发出来的作用。也就是说，由于形象具体、生动、鲜明，情趣含蓄蕴藉深远，能够调动欣赏者的想象、情感的能动性，使欣赏者用自己的生活经历、思想感情、文化修养、审美理

想去补充、丰富艺术家所塑造的形象和意境。在中国文学理论批评史和美学思想史上，司空图是第一个标举“味外之旨”的。如果说他的“近而不浮，远而不尽”的主张，是受了刘勰“物色尽而情有余”和钟嵘“指事造形，穷情写物，最为详切”、“文已尽而意有余”(18)的影响(可以说“近而不浮”是“物色尽”和“文已尽”的引申，“远而不尽”是“情有余”和“意有余”的发展)，那么司空图标举的“味外之旨”却是他的创见。刘勰的“余味”说和钟嵘的“滋味”说，都主要侧重讲作品的形象和意境本身所包含的神味，而司空图的“韵味”说则主要强调艺术形象和意境引起欣赏者的想象之后所获得的一种境界和情趣，重视在审美活动中欣赏者的主观能动性，这是司空图对审美理论作出的重要贡献。

在宋代，许多文艺理论家都曾采用“味”这一美学概念来论述文艺创作，评论文艺作品。欧阳修说：“近诗尤古硬，咀嚼苦难嚼，又如食橄榄，真味久愈在。”(19)苏轼说：“阅世走人间，观身卧云岭，咸酸杂众好，中有至味永。”(20)黄庭坚说：“子美诗妙处，乃在无意于文，夫无意而意已至，非广之以《国风》《雅》《颂》，深之以《离骚》、《九歌》，安能咀嚼其意味，闾然入其门耶？”(21)杨万里说：“读书必知味外之味；不知味外之味而曰我能读书者，否也。”(22)然而对“味”这一美学概念作了比较深入的论述，提出了新的见解的，则是严羽。

严羽论诗“宗法表圣”(23)。他在《沧浪诗话》中大力提倡“兴趣”说，这正是司空图“韵味”说的继承和发展。他说：“读骚之久，方识真味。”(24)严羽是主张诗歌应该具有渊永的“真味”的。他又说：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书、不穷理。所谓不涉理

路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏性情也。盛唐诗入惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之花，言有尽而意无穷。”(25)所谓“兴趣”就是作品的形象或意境所包含的兴味和趣味。严羽要求这种包含在艺术形象中的“兴趣”，“无迹可求”，“言有尽而意无穷”，使人在咀嚼回味之中，获得强烈的美感享受。所谓水中之“月”，镜中之“花”，是经过诗人艺术处理了的“月”和“花”。因此，它们既似天上月、园中花，又不似天上月、园中花。而包孕在诗歌形象和意境中的“兴趣”，正应该在这种“似与不似之间”去领会和把握。严羽不仅标举“盛唐人惟在兴趣”，而且推崇“唐人尚意兴而理在其中”(26)。“意兴”即“兴趣”。严羽是主张在“兴趣”中包孕着“理”的，而且他要求“词理意兴，无迹可求”(27)，也就是说，“理之于诗，如水中盐，蜜中花，体匿性存，无痕有味。”(28)水有咸味而不见盐，盐性虽存而形体却匿，这就是审美认识中的理解因素的特点。严羽的论述的启示在于：对于文艺创作来说，应该把情趣和理趣“无迹可求”地包孕在艺术形象和意境中，才能使作品具有美感力量。对于文艺欣赏来说，对情趣和理趣的把握应该在“可解不可解间求之”(29)。总之，严羽的主张，给“味”这一美学理论补充了新的内容。

在明、清时代，不少文学艺术家和文艺批评家，他们从不同的文艺主张出发，也采用“味”这一概念来评价文艺创作。在明代，包括前后七子、公安派在内的许多诗人和诗论家，都使用过“味”这一美学概念。李贽说：“惟作者穷巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭。”(30)宋濂说：陶元亮“高情远韵，殆尤大羹克铏不假盐醢，而至

味自存者也。”⁽³¹⁾李梦阳说：“辞之畅者，其气也。中和者，气之最也。夫然，又华之以色，永之以味，溢之以香，是以古之文者，一挥而众善具也。”⁽³²⁾谢榛说：“大篇约为短章，涵蓄有味。”⁽³³⁾胡应麟说：杜甫“雄浑浑朴，意味无穷。”⁽³⁴⁾王世贞说：陶渊明“清悠澹永，有自然之味”⁽³⁵⁾。袁宏道说：“世人所难得者唯趣，趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。”⁽³⁶⁾在清代，神韵说、格调说、肌理说、性灵说派的诗人和诗论家都采用过“味”这一美学概念。主神韵说的王士禛说：乐府诗“本词‘使君自有妇，罗敷自有夫’，绰有余味”⁽³⁷⁾。主格调说的沈德潜说：“七言绝句，以语近情遥，含吐不露为主。只眼前景、口头语，而有弦外音、味外味，使人神远，太白有焉。”⁽³⁸⁾主肌理说的翁方纲说：“韩子苍诗，平匀中自有神味。”⁽³⁹⁾主性灵说的袁枚说：“味欲其鲜，趣欲其真，人必知此，而后可与论诗。”⁽⁴⁰⁾总之，他们也用自己的创作经验和理论主张，在不同程度上丰富了“味”这一美学概念的内容。

(二)

我们在探讨“味”这一美学范畴的形成和发展过程中，已经涉及到了构成“味”的因素问题。现在，让我们进一步探讨一下我国古代文艺理论 and 美学理论关于产生和构成“味”的因素的论述。

一、“味”与情：

在我国古代美学思想史上，不少文艺理论家十分明确地指出了情是产生“味”的基础。我国古代美学理论，十分强调表现和抒发情感。明人焦竑曾指出：“诗非他，人之性灵之所寄也。苟其感不至，则情不深，情不深则无以惊心而动

魄，垂世而行远”(41)。清人黄宗羲说：“诗以道性情”(42)，
“诗之为道，从性情而出”(43)。清人谢章铤指出：“诗无性
情，不可谓诗”(44)。清人刘鹗更明确地讲清了无情不成书的
道理：“盖哭泣者，灵性之现象也”，“其感情愈深者，其
哭泣愈痛”，“《离骚》为屈大夫之哭泣，《庄子》为蒙叟
之哭泣，《史记》为太史公之哭泣，草堂诗集为杜工部之哭
泣，李后主以词哭，八大山人以画哭，王实甫寄哭泣于《西
厢》，曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》。”(45)我国古代美学理论不
仅强调艺术要抒发情感，而且明确指出有情才有味，情真才
味长。明人胡应麟指出：诗“以情真为得体”，“情真则意
远”。(《诗薮》引顾华玉语)。钱振鍠指出：“真则亲切有味
矣”(46)。明人陆时雍说：“古人善于言情，转意象于虚园之
中，故觉其味之长而言之美也。”(47)清人潘德舆更以南宋与汉
魏对比，指出“性情”是产生“余味”的基础，“南宋以语
录议论为诗，故质实而多俚词；汉魏以性情时事为诗，故质
实而有余味。”(48)王士禛则明确指出“兴会发于性情”(49)，就
是说“兴趣”(“兴会”)来源于诗人的情感，只有在诗中表
现了诗人的真性情，诗歌才会具有动人的美感力量(“味”)。

二、“味”与意境：从“味”到“余味”再到“韵味”

意境是我国传统美学中一个重要的美学范畴。意境既是
客观景物精粹部分的集中反映和再现，又是艺术家思想情感
凝炼的化身和抒发。它是审美主体的审美感受与审美对象的
审美特性互相交融的产物。我国古代文艺理论家都很重视在
创造意境过程中主观的“情”与客观的“境”之间的相互交
融关系，认识到“情景相融而莫分”，“景无情不发，情无
景不生”(50)。诸如“思与境偕”(51)、“神与境合”(52)、“意与
境会”(53)、“情景混融”(54)、“情景交炼”(55)等，都是讲的

这个问题。

我国古代的文艺家十分重视在艺术意境中包孕无穷的情趣，十分重视在塑造艺术形象、开拓意境时，不把自己要告诉读者的景和情全部都表现在作品之中，而是让读者通过作品中所表现的那一部分，去领会没有在作品中表现出来的那一部分，也就是充分调动欣赏者的想象力去领略那无尽的余味。司空图说：“长于思与境偕，乃诗家之所尚。”(56)他的《诗品》就特别强调意境的创造，强调情景相浹。在《诗品》二十四则中，都贯穿了“思”与“境”之间的交融作用。而他重视“思与境偕”是为了使艺术意境能包蕴无尽的神韵。

《文镜秘府论》论及了情与景的关系问题，而且指出了只有情景相浹才能产生“味”：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。”(57)“理入景势者，诗不可一向把理，皆须入景语始清味；……其景与理不相偕，理通无味。”(58)“景入理势者，诗一向言意，则不清及无味；一向言景，亦无味。事须景与意相兼始好。”(59)张炎在评姜白石《琵琶仙》（“双桨来时”）、秦观《八六子》（“倚危亭”）诸词时说：“离情当如此作，全在情景交炼，得言外意。”(60)朱存鹏说：“作诗之妙，全在意境融彻，出声音之外，乃得真味。”(61)这些论述说明，艺术作品的思想不是抽象的说理，它必须融合在具体景物的描绘之中；具体景物的描写，又必须注入作者的思想感情。只有寓情于景，托景抒情，“情景交炼”，“情景双绘”，艺术形象和意境才会“得言外意”而“趣味无穷”。标举“境界”说的王国维认为“词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句。”(62)如果不重视艺术意境的塑造和开拓，则作品的意味就会浅薄：“至乾、嘉以降，审乎体格韵律之间者愈微，而意味之溢于字句之表

者愈浅。岂非拘泥文字，而不求诸意境之失欤？”(63)

三、“味”与风格及表现方法：

在我国古典美学思想中，很重视含蓄蕴藉之美。不少文艺理论家认为，含蓄就有余味。刘勰的“余味”说就是主含蓄蕴藉之美的。唐人皎然也承继刘勰关于“隐也者，文外之重旨者也”之说，认为“两重意已上，皆文外之旨。若遇高手如康乐公，览而察之，但见情性，不睹文字，盖诗道之极也。”(64)清人袁枚也说：“惟我诗人，众妙扶智。但见性情，不著文字。”(65)“但见性情，不睹文字”、“但见性情，不著文字”、“不著一字，尽得风流”(66)、“羚羊挂角，无迹可求”等等，乃是对含蓄这一美学范畴、艺术风格、表现方法的概括，都是要求艺术作品含蓄蕴藉，以包蕴无穷的情味。

我国传统的文艺理论和美学理论都很重视含蓄。狄保贤说：“文学之中，诗词等韵文，最以蓄为贵者也。”(67)沈祥龙说：“含蓄无穷，词之要诀。含蓄者，意不浅露，语不穷尽，句中有余味，篇中有余意。其妙不外寄言而已。”(68)胡应麟说：“绝句最贵含蓄”(69)。陆时雍说：“少陵七言律，蕴藉最深，有余地，有余情，情中有景，景外含情，一咏三叹，味之不尽。”(70)唐志契也说：“能藏处多于露处，趣味愈无尽。”(71)我国古代美学理论之所以重视含蓄，是由于懂得了一条重要的艺术创作规律和鉴赏规律：艺术家通过高度概括的艺术形象，高度凝炼的思想感情，用“以少总多”的表现方法，去表达丰富深刻的内容，也就是以有限的形式，表现无限的内容。这样，艺术家写出的虽然只是具体的有限的艺术形象，然而他希求的却是比写出的形象更为宽广的艺术境界。从欣赏者来说，在艺术家所塑造的形象和开拓的意境的启示下，展开自己的想象力，依据自己的生活经验、思

想感情、审美理想去补充、再造艺术家所塑造的艺术境界，从而获得比艺术家所塑造的形象更为宽广而丰富的艺术境界，这正象清人谭献所说的：“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”（72）

有一些文艺家和文艺理论家在重视和强调含蓄蕴藉时，却走向了另一个极端，认为直陈径说就无余味。宋代魏泰非常强调“情贵隐”，认为“如将盛气直述，更无余味，则感人也浅，乌能使其不知手舞足蹈”（73）。但艺术创作实践证明，含蓄的作品固然有味，有些直陈径说之作也具有动人的情趣和理趣。袁枚指出，含蓄“然不过诗中一格尔”，“诗不必首首如是”（74）。宋人张戒是主张诗歌必须有“余蕴”的，因为有“余蕴”才有“意味”（75）。但也指出，“诗人之工，特在一时情味，固不可予设法式也。”（76）大凡一些流连光景之作，半吞无吐之辞，大都采用暗示衬托的方法，此即白乐天所谓“说喜不得言喜，说怨不得言怨”之意。而张戒则认为不一定必须如此。他说：“古诗‘白杨多悲风，萧萧愁杀人’，萧萧两字处处可用，然惟坟墓之间，白杨悲风尤为至切，所以为奇。乐天云：‘说喜不得言喜，说怨不得言怨’，乐天持得其粗尔。此句用悲愁字，乃愈见其亲切处，何可少耶？”（77）总之，“诗无定式，有以暗示衬托而妙者，有以直陈径说而妙者，总之要见一时情味乃见其工。”（78）

（三）

我国古代文艺理论和美学理论曾对“味”（美感）的特点进行过探讨，提出过许多富有启发性的见解。

一、“无理而妙”：

贺黄公《皱水轩词筌》云：“唐李益诗曰：‘嫁得瞿塘’

贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。’子野《一丛花》末句云：‘沉恨细思，不如桃杏，犹解嫁东风。’此皆无理而妙。”邹程村云：“姜门‘落花一夜嫁东风，无情蜂蝶轻相许’，愈无理而愈妙。”(79)“百般滋味曰妙”(80)。所谓“无理”，乃是指违反一般的生活情况以及思维逻辑而言；所谓“妙”，则是指其通过这种似乎无理的描写，反而更深刻地表现了人的感情，而富有趣味。文艺创作中常有这种情况，艺术家在一种特定的环境之中，对事物可能产生某种特殊的反常的感受，因而在创作兴会的冲动之下所塑造出来的形象，其表现可能是反常的、无理的，而欣赏者却可以借助自己的生活经验，通过想象去领悟理会这种艺术意境的真实性与合理性。在文艺创作中，这种无理和有理常常成为一对统一的矛盾，这种既无理而又有理的审美现象，常给人一种强烈的美感享受。张先《一丛花令》（“伤高怀远几时穷”）的最末一句，通过一个具体而新奇的比喻，表达了一位女子在她的情人离开之后，独处深闺的极其细致的内心活动：对爱情的执着、对青春的珍惜、对幸福的向往、对无聊生活的抗议、对美好事物的追求，全都透露出来了。它的美感力量——“妙”（“百般滋味”）就在这里。

“无理而妙”概括了美认识的一些特点。审美判断不是如逻辑判断那样有确定的概念来规范束缚想象，产生抽象的概念认识；而是想象力与理解力处在一种协调的自由运动中，超越感性而又不离开感性，趋向概念而又无确定的概念，这就是产生审美愉快的一种原因(81)。“无理”既然是指违反一般的生活常规和思维逻辑，也就是没有客观的普遍性，也就是“无概念”；“妙”乃是欣赏者借助自己的生活经验，通过想象力与理解力的协调自由的活动，去领会这种