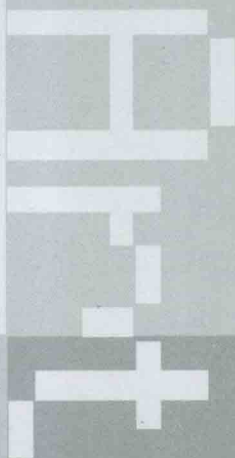


中国艺术学大系 Department of in Chinese Art Great Books



The basis of aesthetics

王朝闻 著

# 审美基础

下卷 审美心态

生活·读书·新知 三联书店

中国艺术学大系

Department of in Chinese Art Great Books

The basis of aesthetics

# 审美基础

下卷 审美心态

王朝闻 著

生活·读书·新知 三联书店

Copyright ©2011 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。  
未经许可，不得翻印。

### 图书在版编目(CIP)数据

审美基础 / 王朝闻著. -- 北京 : 生活·读书·新知三联书店, 2011.9

(中国艺术学大系)

ISBN 978-7-108-03524-0

I. ①审… II. ①王… III. ①文艺美学—研究 IV.

①I01

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第154948号

## 卷首语

《审美心态》是继《审美谈》之后写出的又一部论述审美心理学的美学专著。它既是《审美谈》对主客体的审美心理探讨的继续，又是对前者的论述的发展和补充。它对主体在审美活动中的各种心态的论证，较过去的认识有所深化。如关于审美体验问题，著者认为体验是主体深入客体内在世界和引起审美快感的主观条件，再体验与预体验体现着审美心态的多层次性。关于审美兴趣，著者认为它是审美需要的曲折反映。对事物的关注及其引起的选择，也是审美主体的个性、人格和兴趣的一贯性的显现。揣摩这一心理活动，在审美感受中与体验相互作用。它是主体的审美经验、愿望以至理想，在新的审美活动中的反复显现。把它们列为专章，也体现了本书的创见。著者认为艺术中的暗示、伏笔、假定与领悟等，都是揣摩活动的特殊形态。

刺激审美心态的现实美，以及自然现象中的美与丑，也是该书着重探索的对象。著者对现实美的论述，也有自己的独到见解。

此书1985年写出初稿，1986年修改完成，1989年8月由中国青年出版社出版，印数为5750册，1990年获中国图书奖二等奖，1991年获《光明日报》“光明杯”荣誉奖。

对此书的文字以及内容，著者在1996年作了一次改动。2003年作者利用此书辑入《中国艺术学大系》重新出版之机，又作了全面的修订。文中页下注均为作者注。

# 目 录

## 总序

## 卷首语

### 第一章 审美关系中的主体与客体

- 一 审美主体与客体的对立与统一……………1
- 二 主体与客体的矛盾与痛感和快感……………8
- 三 主客体的相互适应引起的喜悦与自我肯定……………16
- 四 审美关系的变化、深化与审美趣味……………24
- 五 审美的主体与客体的互相创造……………32

### 第二章 主体与现实

- 一 主体对现实美丑的发现……………40
- 二 对社会中的美与丑的复杂形态的感受和判断……………49
- 三 社会美丑的潜在性对审美能力的检验……………56
- 四 审美感受中自然的人化或人的自然化……………64
- 五 自然美引起主体的自我肯定……………74

### 第三章 主体与艺术

- 一 审美感受反作用于艺术创造……………83
- 二 艺术创造与审美意识的共同提高……………92

- 三 艺术创作与观赏的差别与一致……………101
- 四 创作的单纯化与欣赏的丰富化……………109
- 五 艺术所反映的美丑与真实感……………118

#### **第四章 形式美与真实**

- 一 形式美的从属性与独立性……………131
- 二 形式美自身也有浅层内容……………141
- 三 形式美的客观依据……………153
- 四 形式美的特征与主体的审美个性……………163
- 五 趣味的稳定性、变异性作用于形式美……………172

#### **第五章 兴趣**

- 一 兴趣是艺术创造的推动力……………183
- 二 审美兴趣与关注、期待和选择……………193
- 三 审美兴趣与矛盾……………203
- 四 动情与思索在美丑感受中互相作用……………212
- 五 审美趣味的发展再造主体……………223

#### **第六章 想象**

- 一 想象的创造取决于主体的才智……………235
- 二 想象体现主体性的基本倾向……………247
- 三 想象与多种审美心态协同作用……………257
- 四 想象的再创造与审美快感的多面性……………265
- 五 想象的多层次性对审美主体的再创造……………275

#### **第七章 体验**

- 一 审美体验的重要特征……………287
- 二 体验与观察诸心力的相互协同深入角色内心动作……………297

- 三 体验的确定性与不确定性和没有休止的矛盾……………308
- 四 艺术观赏的再体验与预体验……………317
- 五 审美体验的反复才可能深化体悟的秘奥……………328

## 第八章 揣摩

- 一 揣摩与其他心态既相差别又互相依赖……………340
- 二 形象的含蓄美有待于揣摩的反复……………350
- 三 意蕴丰富的审美对象促进揣摩的活跃……………359
- 四 揣摩的反复使不确定的意蕴确定化……………366
- 五 揣摩与思索在相互作用中而强化领悟……………376

## 第九章 审美经验

- 一 审美意识的发展依靠感觉经验的历史变化……………386
- 二 经验与美感的锐钝广狭和深浅……………396
- 三 经验创造灵感和深远意境……………405
- 四 审美经验与审美意识的深化……………416
- 五 审美经验再创造审美主体……………425

## 后记 审美关系再探……………简平 435

# 第一章 审美关系中的主体与客体

## 一 审美主体与客体的对立与统一

这部书稿的内容，离不开审美活动中的主体与客体的关系，我着重对主体的心态这种特殊点的理解，主要依靠我自己的审美经验。我的经验非常有限，我对它的理解并不十分成熟。如果读者对书中所涉及的问题也感兴趣，由他自己的努力而使我涉及的问题得到了深化，这就没有浪费我自己和读者的生命。

……闲言少叙，还是开始谈正题——我对审美关系的理解吧。

什么是审美关系？说起来既复杂又简单。它的复杂性在于，要区别什么是审美关系与非审美关系，不是三言两语能说清楚的。说它简单，因为每个人经常处于这种关系之中，虽然说不清楚却也感觉得到。“克利斯朵夫把听众与作品轮流打量了一番，觉得作品反映听众，听众也反映作品。”<sup>[1]</sup>这两句话对有些读者不必另作解释，对有些读者应当作点解释。不论应当不应当解释，它对我们所要探讨的审美关系，是从音乐创作与音乐欣赏的关系着眼，在特殊中见一般的概括。

一切关系都体现着矛盾规律，审美关系也不例外。我们探讨审美活动中感知的主体与对象的关系，为了认识双方的矛盾是怎样发生、发展和解决的，旧矛盾的解决，怎样产生新的矛盾等等。因为主观条件与具体环境的不同，对立统一的关系千变万变，个性与共性互相依赖。我对上述关系的探讨常常是从审美经验出发，同时，也试图运用实践的和辩证的观点，剖析主体在审美关系这样的精神活动里，怎样与客体经常互相依赖、互相

---

[1] 罗曼·罗兰：《约翰·克利斯朵夫》。



作用着。俗话说“公不离婆，秤不离砣”，这话作为主体与客体的审美关系的概括，也有适应性。好比消费与生产，如果没有生产就没有消费，没有消费就没有生产那样，审美活动如果没有客体（对象）就没有主体，没有主体也就没有对象；审美关系也就不存在了。

所谓“审美”的“审”字，它的含义接近辨析、区分、判断等概念。事物自身的美丑性质和各自的程度，不依赖主体而自在地存在于现实之中。对象的美丑与美丑的性质与程度，虽是主体所发现的，却不是可以随心所欲地硬派给它的。对性质和程度起决定作用的，仍然是对象自身的特殊点。但它要是脱离了主体，它就丧失了作为对象的意义和价值。美与丑的相互关系、或主体对美丑的感受的改变，都有复杂的内容和形态。辨别美丑也像辨别是非、善恶那样，虽难认识却可以认识。王国维在《人间词话乙稿序》里论意境的话，可以当作对审美的主体与客体的关系的认识来理解。他说：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者，意与境浑；其次或以境胜，或以意胜，苟缺其一，不足以言文学。”他在这里所说的“文学”一词的含义，相当于各种审美感受的外化物；这几句话都是指内外和主客体的互相依赖的关系。他接着还说：“出于观我者，意余于境，而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工不工，亦视其意境之有无与其深浅而已。”这些话对主体与客体在审美关系互相作用的概括，也是富有辩证意味的。

可能有人会问：你所说的审美关系，与其他关系究竟有什么区别？前面所说的对象或客体的美，你以为究竟是什么东西？我对这样的问题很感兴趣，正如我对狄德罗临终前接待客人时所发表的有哲理性的谈话也感兴趣那样。他所说的“怀疑论是走向真理的第一步”，这话说得多么有趣。我希望读者阅读这本书稿时，对这些问题首先是怀疑，然后再找出自己的回答。根据我那有限的经验，觉得可以肯定地说：不是一切外在的物质现象都有可能成为审美的对象；只有和主体内在的心理活动相适应的对象的某些特征，才可能对主体的审美感受造成或强或弱即相应的刺激，从而引起主体的特殊反应，形成富于情感特征和特殊情绪的感知与判断。这就

是说，构成审美关系的客体和主体都是有个性（特殊性）的，它是各别审美感受的共性（一般性）的基础。

看来这一点不会引起争论：构成审美关系的双方，都有互相对应和互相适应着的特定条件、性质、特征。就审美的客体来说，它的审美价值在于适应主体健康的审美需要。主体和客体在审美关系中互相适应是有条件的，也是运动着而不是一成不变的。如果审美主体不具备相应的审美兴趣和能力，客体对他也就不能真正成为他的对象。因为条件在起变化，主客体之间的矛盾始终在变化着和存在着。例如客体的审美价值有待于主体的掌握，这种掌握过程就意味着主体审美能力的提高。一切主客观的关系都处于运动的过程，因而双方的适应性经常处于变动状态。

主体和客体的审美关系是一种精神关系。正如马克思所说“只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，不是对象，……”这些话既是对审美关系的生动概括，也是我们怎样探索审美关系的指导思想。不过，接受这种思想的指导，不是用它来掩饰自己对实际现象的无知，也不是用它来限制自己的视野；更不是用它来代替自己对审美现象作出自己的判断。

马克思在这里所指的音乐，可以代表其他审美对象，“有音乐感的耳朵”，就是指审美主体的主观条件。意思是说，音乐作为人的审美对象，既取决于它那美的性质，同时也受主体的“独特的本质”的规定和肯定。马克思强调“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉”，认为“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式。眼睛对对象的感觉不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰好就是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化的独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的独特方式”（文中着重点为著者所加）。

为了掌握审美关系中的主体与客体的互相依赖和互相制约，有必要认真体会马克思《1844年经济学哲学手稿》里的这些论述。作为区别于一般认识关系例如功利关系的审美关系，一方面是以对象的审美能力、需要、

兴趣的独特性为条件，一方面是以对象的审美属性、价值的独特性为条件。和眼睛相适应的绘画或和耳朵相适应的音乐，对于个性不同的审美主体的眼睛和耳朵的适应性有程度不同的差别。一般地说，主体和客体（对象）所构成的互相依赖的特殊关系，双方对于对方都是一种规定和肯定。如果对象对主体不具备适应特定需要的价值，那就好比“捆绑不成夫妻”那样，双方无从建立彼此之间那种亲密无间的审美关系。

关于审美关系的特性，对象在审美活动中的地位和作用，我们还有不少机会作多方面的探讨。为了说明特定对象为什么对主体具有确定意义的对象，不妨先从主体方面的复杂性谈起。

审美客体对审美主体在感受方面所引起的差别，往往是主体群中的个性的审美意识的相互矛盾。关于这一点，罗曼·罗兰的《托尔斯泰传》作过生动的揭示：“各人以各不相同的理由爱他：因为各人在其中找到自己，而对于我们全体又是人生的一个启示，开向广大的宇宙底一扇门。”<sup>[1]</sup>

所谓“找到自己”，看来只不过表明主体在客观中发现对象与我在某些方面的联系而不是一切方面的等同。主体与客体在特定关系中有不能等同的独特性，主体才有必要与可能从客体中“找到自己”。而且，因为主体的需要和兴趣总是在变动着，所以他对同一印象的反应至少可能具有着重点的不同。罗曼·罗兰在另一著作——对托尔斯泰的回忆中说过类似的话：“我的一本《战争与和平》经许多人传阅，它使我周围的人都着了迷。可是各人有不同的理解，因为收获是那样丰富，以致每个人都满载而归，实际上不过抓住几束鲜花而已。”<sup>[2]</sup>这一事例也可说明，艺术作为审美客体对读者精神方面的影响，因个人条件不同而具有差异。所以读者从中所“找到”的“自己”，决不是他自己的全部。自己与对象的联系，只能是在某一方面的联系而不是在一切方面都有联系。托尔斯泰在自传性小说《童年少年青年》中所写的青年主人公，从法国小说的人物和事件中“找到自

---

[1] 罗曼·罗兰：《托尔斯泰传》。上述引文，有两重意蕴。一是我在读后感中一再作过探索的“找到自己”；另一是在继续探索的“对于我们全体又是人生的一个启示”。这句“开向广大的宇宙底大门”，指的是“找到自己”与群体（我们）的认识活动的互相关联。

[2] 罗曼·罗兰：《回忆录》。

己”的例子，便是对上述联系的选择性的很好说明。他写道：“我发现自己身上有着书里所描写的一切热情以及同每本小说中的所有人物——英雄和恶棍——相似之处，就像一个多疑的人看医学书，在自己身上发现一切可能有的疾病症状。”<sup>[1]</sup>

在现实里，包括艺术观赏，人们的个性是多层次、多侧面的；观赏对象（例如小说）中的人物性格的典型性是个性与共性的对立统一，因此，小说读者，才有可能从中“找到自己”的根据。在审美活动里，主体可能从客体“找到自己”，这一选择未必是自觉的。就具有复杂性的对象看来，它是以不同的条件或特征，适应着主体那不同的兴趣或着重点的选择。正因为各别主体之间存在这种选择的矛盾性，所以同一对象给人们的印象也不可能完全一致。不同主体在感受方面的这些矛盾，包括客体自身的矛盾的引发。我所指在选择时出现的矛盾，也可说是事物自身的复杂性。譬如说，有些人一方面很谦虚，另一方面很自信。

自信不等于妄自尊大，他的谦虚往往同时就是自信的表现。有些人做事一方面很任性，一方面又很严谨；在严谨中有任性的一面，任性时并不就敢为所欲为。有些人长期生活在社会地位低下的环境里，忍辱负重成为他那基本的性格特征；但是当他感到忍无可忍的时候，会变成兔子赶急了也要咬人的异状。客观对象的这些复杂状况，对主体的审美能力既是一种考验，也是一种磨炼；既是一种折磨，也是一种奖赏。如果说“找到自己”这句话的内涵包括目前流行的“自动对号入座”的意思，在这样的地位中的主体在“找到自己”时，不免感到不快以至消除不了的痛苦。

审美作为娱乐活动以及认识活动的统一体，体现着“我”与对象个性的差别性和同一性。审美客体对审美主体的适应性正是一般中见特殊和特殊中见一般的辩证关系的表现。不分男女老幼，大家都欣赏敢闹天宫的孙悟空，都可能在欣赏中满足人对自由的肯定。但成年人与儿童的生活经验有大差别，他们由孙悟空这个离经叛道者的性格所引起的体验也各自不同。孙悟空的勇敢以至调皮，对于大家来说都是寄予同情的，甚至以为他

---

[1] 列夫·托尔斯泰：《童年少年青年》。

是值得羡慕的；这是孙悟空这个审美对象，对欣赏他的主体具有普遍的适应性的表现。但是，这种普遍性自身，同时体现着适应性的差别性。大家都能从这一对象“找到自己”，但因彼此的审美需要和兴趣有差异，至少不能不形成审美感受的侧重点的差异。表现在你从这个方面“找到自己”，我从另一方面“找到自己”，形成审美感受的个性与共性的差别与统一。在这里，审美需要、兴趣和感受的一致性，是以有差别的审美需要、兴趣和感悟为基础的。这就是作为审美对象的孙悟空为什么可能普遍受到人们欣赏的原因，也就是有一千个读者就有一千个哈姆莱特、然而哈姆莱特仍然还是这一个哈姆莱特的原因。

人们的审美需要、兴趣和感受的特殊性，是形成特定主体对于特定客体有不同选择的主观原因，也是对象引起有差异性的反应的具体表现。但是，正因为人们的审美需要和条件是多种多样的，所以审美对象可能超越种种限制，从而与许多主体构成广泛的审美关系。

人们传说我只爱川剧，其实不然。1957年我在太原几乎看了一个月的晋剧，看到贾桂林在北路梆子《血手印》里扮演王桂英，看到祭桩一场时，觉得王桂英进法场生祭未婚夫林昭德的情境，那动人的力量至今未能被情节和基本内容相同的川剧所代替。川剧《乔子口·祭桩》那种悲剧喜唱的方式，和山西北路梆子的刑场情节大不相同。两个戏中的女主角都不顾封建舆论的谴责，敢于冲破封建势力的阻挠，抛头露面地来到法场，生祭被枉判死刑的未婚夫。山西北路梆子有一个独特的非常动人的细节——王桂英给昏迷着的未婚夫梳头。这个细节对将被处死的未婚夫来说，根本不能改变他死得冤枉的命运。但在没有能力改变未婚夫命运的王桂英看来，替他梳头却是不能自抑的、非常必要的行动。我深被这一细节所打动，在同一年发表的《心中有数》一文里，称赞“她那些哪怕是出于对自己的爱人的命运的关切的行动，相对说来也具备了崇高的美”。如今，回顾二十多年前的这一经历，我还说不清作为观众的我，当时有什么特殊原因，使我对王桂英这种见义勇为的行为产生如此强烈的共鸣。至今，我以为王桂英给她那临刑的未婚夫梳头，既是多余的又是必要的；既无济于事却又表现了当事人敢于蔑视她所不能抗拒的王法的压迫和舆论的威胁。见

微可以知著，王桂英这一琐细动作体现了一种崇高的精神境界。现在回想起来，觉得1957年之前，我自己生活上的某些遭遇，也许是我当时为什么会戏中人物王桂英的行为那么感兴趣，也就是欲罢不能地反复体验这个也许不过是虚构的人物的情绪状态的主观原因。

这就是说，作为审美对象的戏剧演出，对观众虽是一视同仁的，但观众那些不一样的主观条件，不能不体现于审美的感受和判断的差异，形成主客体之间的审美关系的特殊点。

我对某些音乐欣赏引起共鸣的经历也可说明，主体主观条件的特殊点，不能不作用于审美感受的特殊点。30年代我看电影《渔光曲》时，虽也同情渔人的命运，但远不如后来只从唱机里听到其中的插曲时那么激动，这并不因为电影中的笑料冲淡我对渔家女的痛苦的同情，而是因为后来我自己也有无路可走的痛苦的遭遇，所以偶然听到“爷爷留下破渔网”这样的歌词，突然激动得抑制不住眼泪的涌出。由此可见：主体由客体所引起的共鸣是否强烈，有与主体的经历等主观条件在起作用。

我那另一件切身经历过的事例同样表明，主体主观条件的变化不能不作用于客体的感受上所引起的变化。我在青少年时期阅读古诗十九首，和现在重读所引发的感受很有差别。老实说，青年时读到“人生忽如寄，寿无金石固”这样的诗句，正如读到“人生非金石，岂能长寿考”一样，觉得它们平淡无奇，对我没有多大感染力。但是在今年重病之后，某些过去不太引得起注意的诗句，突然令人惊讶地显得那么突出，好像它就是在抒写我此时此地的特殊心境所作的写照。今年3月15日，家属和医务人员从无常二爷手中把我抢救回来，后来我在病房的走廊上散步，透过朦胧的尘雾，看见那胭脂球般的太阳慢慢被西山所吞没。如果这种自然景象出现在我前几年在外地游览的情势之下，也许可能引起观赏落日的愉快。可是这回在医院里，这景象不能不使我联想到自己生命的短促，不能不觉得落日好像即将突然熄灭的残烛。所以，当我从医院回家之后，重读古诗十九首中的“浩浩阴阳移，年命如朝露”，“人生寄一世，奄忽若飘尘”等诗句，再也不能像青少年时期，阅读这些诗句时那么无动于衷了。

在唐人元稹悼念亡妻的诗作《三遣悲怀》里，那“诚知此恨人人有，

“贫贱夫妻百事哀”等诗句，诗人虽然不是当作美学理论写出来的韵文，但那“人人有”的“此恨”和“贫贱夫妻百事哀”的同一性，正是戏曲《祭桩》这些审美对象为什么能够普遍作用于人们的感受，形成感受个性同时体现感受共性的重要原因。上述元稹这两句诗当作美学理论来阅读，恰好说明，某个人的感受的共性中仍有特殊性。元稹的情绪特征，体现着人们在感受方面的普遍性，从而普遍地构成主体与客体互相依赖的审美关系。

## 二 主体与客体的矛盾与痛感和快感

在特定环境中，主体与客体的关系和地位都是运动着的。双方内部有各自不同的复杂条件，作用于审美感悟的具体形态。

生活在山涧里长着四条腿和长尾巴的娃娃鱼，因为它的样子像四脚蛇——蜥蜴，所以有些人尤其是小姑娘初看时说可怕，难看。但是包括它那尾巴与头和身躯的比例，许多富于变化而又统一的具体特征，对我来说，比常见的金鱼要有趣得多。不论金鱼的品种多么名贵，在我看来远不及溪间游动的普通小鱼的动作敏捷，前者不如后者较有兴趣。至于娃娃鱼，例如雁荡山的娃娃鱼，不只有杏黄色斑点的肚腹，而且眼睛有金边，特别是它们吞食时的那种敏捷和狠劲，显得丑中有美，所以较之色彩漂亮而动作迟钝的金鱼对我更有吸引力。

大家公认的美的对象，由于观者的个性不同，引起的反应也不会完全一样。但是，差别不足以或完全否定共同性。拿大家已经熟悉的审美对象达·芬奇的绘画《蒙娜·丽莎》来说，这个直接反映空间性存在的形象，同时也就是在间接地对时间性存在作出富有想象等反映。仅就人物那种诉诸视觉感受的表情特征来说，出现在人物脸上的那些不易捕捉的内心状态的微妙变化，正是形象构成了人们所说的神秘的微笑的内在依据。这种微笑和电影《满意不满意》里的服务员的微笑相比较，她那难掌握的心态特征的朦胧性，使观赏者那么容易掌握却又更能引起掌握它的冲动，这一点也能使不同个性的主体获得审美感受的一致性主观原因。

为什么大家都觉得佛教菩萨的微笑是神秘的？为什么大家都欣赏这种

微笑？如果只从作为审美对象的这一形象的特殊点着眼，妄图排除主体在感受、判断等方面的复杂性，那就无从合理地解释这些问题。50年代我在《再论多样统一》的文章里指出过，观看《蒙娜·丽莎》这幅画者自己那变化了的情绪状态，不能不影响对画中这一女性的表情在感受上的变化。当我自己的情绪起了变化时，我觉得她的笑容所体现的情绪内容似乎也发生了变化。同样是在观赏这种微笑，这一次得来的印象和另一次所得来的印象不尽相同，觉得她那有变化的笑容，就是我那变化着的情绪状态所引起的具体反应。有时她好像是在抚慰我，有时她好像是对我作善意的责备，有时她好像是对我的失望引起了怜悯。这就是说，形象的视觉特征画得并非绝对没有确定性的这一笑容，对主体运动着、变化着的感受似乎不很确定。如果这种笑容画得十分确定和一览无余，它对我至少不能不丧失其变化着而又是强烈的和有持续性的魅力。当然不能以为，观画者在感受方面的这些矛盾和差别，可能直接影响画面上的笑容自身的特征；只能说在特定条件之下，有固定性的这一客体面临着感受充满矛盾的主体，因而使主体觉得画面上的笑容变化不定，难以捕捉，所以引得起所谓有神秘感。主体这种有变化的反应不是主观随意性的，而是受画中人物那种表情的复杂状态即神秘感所制约着的。当然，所谓复杂性也有相对性，不然它的本质就完全不能为主体所掌握。尽管这幅画里的笑容所引起的感受有复杂性，但就这种笑容是善意的而不是恶意的这一点来说，不确定的神态中仍有确定性。因而可以认为，这种有神秘性的笑容，既是复杂的又是单纯的。说它复杂，一如上述，是指它可能与主体变化着的各种情绪状态相适应；说它单纯，一如上述，不论主体的情绪状态有多么显著的变化，也不能改变这画中笑容那善和美的基本特征。如果微笑没有复杂的内容，就无所谓微笑的神秘性；同时，如果微笑复杂到了根本丧失美和善的确定性，譬如说，它同讥笑、冷笑以至狞笑相混同了，观画者就不再感到她的笑容可以亲近和美好，那就不免形成客体的吸引力与魅力向反面转化，有损于审美关系的和谐。

这并非说，供审美的艺术只能反映美而不能反映丑。戏曲《伐子都》或杜米埃揭露社会丑的讽刺画，难道没有审美价值？难道不是直接否定丑



而间接肯定美的？艺术（对象）作为构成审美关系的一方，包括它对丑的反映，形象特征必须适应观赏主体发展着的审美兴趣和能力，必须通过主体的审美判断从而有助于主体审美兴趣和能力的提高。这就是说，体现审美理想的艺术对丑的反映，是否可能引起审美的愉快，要看形象能不能引起真实感，从而加强观赏主体对丑的憎恶和蔑视以向往美。引得起真实感的形象不能不是矛盾的统一体，对矛盾的表现形态不能不是单纯性与丰富性的对立统一。理解艺术对丑的反映同理解艺术对美的反映那样，审美对象的魅力的支配作用不小。在这里，不妨再次涉及与绘画《蒙娜·丽莎》所提供的美相对立的一个戏曲——川剧《铁笼山》。

在这出戏里，演员周慕莲或阳友鹤所扮演的那个品质接近江青的女人，那个篡位阴谋失败、面临彻底毁灭命运的杜后，在大庭广众之前受到将士们无情的嘲笑，对自己的丑恶被暴露感到无地自容，却又不甘屈服，破罐破摔，仿佛她自己故意在讥笑自己。她在不得已的情势之下，故意在言行上丑化自己。好像她那不得已的自我丑化，就是对反对她的王子铁木耳及其将士的一种抗争。演员配合了“卖妖娆就卖妖娆”等台词和疯狂的舞蹈，使这个角色发出既显得可耻又显得可怕而且也可怜的狂笑。

不消说，这种艺术形式很夸张，艺术家对杜后的否定态度毫不含糊。杜后这种痛苦的狂笑，和《蒙娜·丽莎》那基调愉快的微笑根本对立。这种狂笑对观众所引起的反应，不是愉快而是憎恶，不是可爱而是可恨，不是慰安而是震恐。但是这种狂笑作为观众的审美对象，不仅对观众具备震撼心灵的魅力，而且艺术给予丑恶的打击也引起观众的愉快感。狂笑的杜后那以滥为滥即豁出去了的状态，当作一个骂街的泼妇来看，当作受困的野兽来看，杜后那种半疯狂的神气，在表演里所体现的美丑判断很明确。但杜后此刻为什么不惜嘲弄自己、践踏自己、毁灭自己？这种行为的内心根据究竟是什么？对观众来说它不是一清二白、“毋庸置疑”的。正因为角色杜后的丑表现得很强烈，这个再现丑的戏曲和再现美的绘画《蒙娜·丽莎》之间有某些方面的同一性。当然，在形式风格方面，这个戏曲的夸张性和那幅绘画的含蓄性有非常显著的区别。但杜后那很有心理深度的形象，作为审美对象也很有魅力。尽管杜后的疯狂和蒙娜·丽莎的微笑