

西方怪诞艺术审美心理演变研究

晏渝琳

西南大学美术学院, 重庆市, 400715;

摘要: “怪诞”从词源考察不是特指某种美学门类, 而是不同历史时期出现的与“理想”范式对比形成的系列注解, 在艺术和文学领域属“丑”的审美范畴。怪诞图像作为主流“理想”艺术的对立面, 直到现代艺术才获得美学独立地位。本文以西方美术史为线索梳理各个历史时期怪诞艺术图像, 揭示现当代怪诞艺术图像背后历时性文化心理, 把握怪诞艺术现代化变异的内在合理性。

关键词: 怪诞图像; 现象学; 历时性; 文化心理

DOI: 10. 69979/3029-2735. 25. 1. 045

黑格尔指出, 怪诞艺术的三大形象类别包括: 人与自然的异常组合、具体现象的夸张或扭曲、以及同功能事物的重复增殖, 表现为多臂多头等形态。原始社会中怪诞艺术的诞生, 其特征表现为图像的拼接、抽象的移情、语义的模糊性以及思维上的非理性、对规范的拒绝和互渗兼容性。这些特征与后现代艺术形式的特征具有相似性, 为现代主义的叛逆者提供了新的灵感来源, 并以一种精英主义的姿态, 扮演了新的美学角色。怪诞艺术从原始到现代的发展, 体现了文化心理的合理化演变过程。

1 批判中诞生

怪诞艺术批评在古罗马时期才真正进入了西方理论家的视野。维特鲁威, 这位著名的古罗马建筑师和工程师, 对一种独特的壁画装饰风格进行了详细的描述。他指出: “如今, 有些人开始轻视那些基于现实的模仿。在一些墙壁上, 我们看到的不再是具体物品的图像, 而是充满了怪物和奇异生物的画面。传统的叶梗装饰取代了原本的柱子, 而带有卷叶和涡纹的条板则取代了传统的三角墙。烛台被用来支撑画出的神龛, 而神龛的顶端则是一簇簇细茎杆, 这些茎干从卷须根部长出, 卷须根上散坐着微小的人像, 或者在细茎杆的中间附着人头和动物头……这些图像所展现的内容与古典时期的经验世界截然不同, 不符合真实空间立体化和‘移情’的审美观照, 让人无法将自己的‘世界’完全地融入这有机形式的整体之中, 获得自我肯定的审美体验。”维特鲁威的描述揭示了这种怪诞艺术风格与传统古典美学之间的巨大差异。同一时期的另一位学者贺拉斯, 在后来被称为《诗艺》的信件中, 开篇这样写道: “如果画家创作了这样一幅画像: 上面是个美女的头, 长在马颈上, 四肢是由各种动物的肢体拼接而成, 四肢上覆盖着各色羽毛, 下面长着又黑又丑的鱼尾巴。……这些形象就如

同病人的噩梦, 是胡乱构成的, 头和脚可以属于不同的种族。”贺拉斯在批评这些怪诞现象时说: “画家和诗人都有挑战一切事物的特权。我们了解这一点, 并且既要求具有这样的特权, 但是又不能过度, 以至于把温顺和野蛮结合在一起, 让蛇与鸟同体、绵羊与猛虎联姻。”贺拉斯的观点是, 艺术应当“模仿真实存在的事物”“从真实的事物取其形象”。

最早评论怪诞艺术的评论家们站在二元对立的视角, 将怪诞艺术视为古典美学的洪水猛兽进行批判。他们认为, 这种艺术风格挑战了传统的审美观念, 不符合古典时期对美的追求。尽管在中世纪, 怪诞艺术被功能化, 大量运用于教会宣传, 但在古典时代, 它依然没有真正进入审美领域。怪诞所触及的“丑”的讨论还未被提及, 直到后来, 随着艺术观念的演变, 人们才开始逐渐接受并欣赏这种独特的艺术形式。

在基督教成为欧洲国教之前, 该地区多民族且信仰泛神论, 民间世俗的传统神话并未消亡, 反而转化为维护基督教统治的视觉工具。在雷大教堂地窖中发现的 12 世纪浮雕动物图案, 展示了部分为羊、部分为马的怪物形象。这些怪物既令人恐惧又令人敬畏。这些怪诞形象指向两种通向恐怖的意向: 其一为神话与民间故事中代表邪恶与杂交的生物; 其二为对未知疆域异族的夸张想象, 神学体系是这些图像的出发点。中世纪美术理论家托马斯·阿奎那认为, 艺术与手工艺制作相同, 指出艺术与“美”无关, 强调艺术的实用功能。他进一步提出, 艺术仅为形式, 真正创造这些形式理念的源泉是神, 任何材料和自然之物都依赖永恒的上帝得以保存。怪诞图像甚至未在审美角度受到批判, 一切艺术被视为宗教现象“第一原理”的阐释。

阿尔布雷希特·丢勒及其中世纪前辈们于 1515 年在《马克西米连大帝的祷告书》中所作的有人脸收向叶

边的页边装饰,融合了北方画派的滑稽画风和古罗马建筑壁饰元素:丢勒本人称之为“画家之梦幻”。尼德兰画家耶罗尼米斯·博斯的《人间乐园》以丰富的想象力描绘了天堂、夏娃的创造和最初的诱惑三个场景,展现了人兽共处的社会罪恶,讽刺了世间种种怪相。艺术对生活本质的揭示反映了文艺复兴时期艺术家的“怪诞幻想”画风和世俗生活的人文关怀,以及对教会、对生活本质的讽刺。北方文艺复兴时期的怪诞艺术在一定程度上继承了中世纪的怪诞想象,艺术家通过人文想象和宗教隐喻塑造了奇观—怪诞艺术成为艺术家获取表达空间的途径。

2 对立中的独立性

18世纪德国艺术史学家温克尔曼在其著作《关于绘画与雕塑中模仿希腊作品的若干见解》中指出:“装饰艺术的堕落已受到严厉批评。在过去几个世纪中,其衰落趋势进一步加剧。此现象部分归因于画家弗尔特罗的莫尔托对怪诞画风的推广,部分则源于我们居室内装饰画的浅薄性。通过深入研究寓意,我们时代的装饰艺术审美情趣得以进一步陶冶,从而使我们的艺术更加真实和富有意义。”^[1]这位对希腊艺术风格具有深刻洞察力和丰富细腻感知力的艺术史学家,在释义学上对怪诞艺术风格表现出明显的迟钝和无言。与文艺复兴时期及17、18世纪对怪诞艺术评论的滞后性相比,17世纪的浪漫主义先驱艺术家不再回避对古代遗产神话和故事的借鉴,而是通过古典神话中的怪诞图像进行变形,以表达个体灵魂对世间的感受。戈雅的《农神食子》通过农神与儿子身躯大小的对比,以及神农如巨人般啃食无头儿子的场景,以诡异和黑暗的表现手法描绘了充满暴力、权力和贪欲的人类丑陋面貌,他以锐利的艺术手法开启了浪漫主义的大门。然而,戈雅的怪诞风格经由富赛利的继承和发展,将浪漫主义的超现实精神推向极致,《梦魇》通过精细的笔触和深沉的色彩,将梦境中的恐怖与不安淋漓尽致地展现出来。画面中女子身着半透明薄纱睡衣,与身后血红色的披帘形成鲜明对比,营造出一种阴森而神秘的氛围。而坐在女子腹部的恶魔梦魇,更是将画面的恐怖感推向高潮。怪诞艺术从最初中世纪和文艺复兴时期民间广场式的、全民的、恐惧的、乌托邦式的情感体验,转变为个体主观世界的“象征”。这一时期的浪漫主义通过怪诞艺术的衍生,催生了个体“表现”的主观原则。尽管在18-19世纪的西方美学中,“浪漫主义的主观性是在与现实对立中体现的,它对主观、精神、灵魂、情感的推崇,仍然停留在纯粹主观的层面,尚未将这些主观方面实体化,仍被视为与现实对立的纯粹内在性。”^[2]

在深入探讨怪诞艺术的过程中,我们不得不回顾从

古罗马时期一直到十七、十八世纪的理论家们对这一艺术形式的评论和分析。从维特鲁维亚的经典著作到18世纪文克尔曼的深刻见解,我们可以发现,这些批评家们在研究怪诞艺术时,往往仅从理性的角度出发,试图以一种科学和客观的态度来剖析这一艺术现象。他们将艺术作品与现实世界中的对象进行对比,试图在这一过程中寻找怪诞艺术的定义和特性。

然而,尽管这些理论家们在分析怪诞艺术时表现出极大的热情和严谨的态度,他们却未能深入挖掘怪诞艺术中所蕴含的更深层次的文化心理演变。具体来说,他们未能充分认识到怪诞艺术中所表现出的“丑陋”背后,实际上是对个体自由精神诉求的一种表达。这种诉求往往是对传统规范和理性束缚的一种挑战和突破,是对个体内心深处的自由和解放的一种渴望。

此外,这些理论家们在界定怪诞艺术的特性时,往往陷入了一种二元对立的思维模式。他们倾向于将怪诞艺术简单地划分为两个极端:一方面是表达幽暗世界的恐惧与愤怒,另一方面则是展现丑陋与滑稽。这种划分虽然在一定程度上揭示了怪诞艺术的某些特征,但却忽视了怪诞艺术的复杂性和多样性。事实上,怪诞艺术不仅仅是一种简单的恐惧与愤怒的表达,也不仅仅是对丑陋与滑稽的简单描绘,而是一种更为深刻的文化心理现象,是对个体自由精神的一种追求和体现。

直至19世纪,哲学家叔本华与尼采将主观的精神实体本体化为世界本源的强烈意志,这一观点使得那些在前现代时期被视为怪诞的图像终于获得了审美主观“表现”的合法地位。怪诞不再仅仅被视为“怪异”的代名词。进入20世纪,理论家们开始从原始社会的审美活动中重塑美学价值,结束了长期以来“移情式的审美活动”,结束了人们对外在事物的迷恋,结束了对人与外在世界依赖关系的移情式颂扬。^[3]他们重拾了原始艺术的直觉,突出了人类超越现实的追求与抽象的冲动,使得纯粹的直觉创作成为了艺术的核心。这种转变标志着美学理念的重大转变,为艺术创作带来了新的理论支撑。

3 怪诞的进入丑的历史

在二十世纪,德国评论家凯泽尔对这种特征进行了深入的解读。他认为,在文学艺术中,怪诞并不仅仅是艺术表达方式的怪诞,更确切地说,它是表达对象本身的怪诞。凯泽尔指出,我们的世界不可避免地走向怪诞。^[4]这种怪诞并非仅仅是艺术创作中的一个元素,而是一种深刻的审美表达。它是一种审美上的矛盾,是一种无法用具体形状来定义的形状,是一种没有具体面貌的世界所呈现出来的面貌。这种怪诞的表达方式,实际上是对现实世界的一种深刻反思和批判,它揭示了现实世界

中那些无法用常规逻辑来解释的现象和问题。通过怪诞的艺术表达,艺术家们试图打破传统的审美观念,挑战观众的接受能力,从而引发人们对现实世界的重新思考和审视。因此,怪诞不仅仅是一种艺术手法,更是一种对现实世界的深刻洞察和批判。而在巴赫金的理论中,怪诞并非仅仅具有负面和阴郁的特质,相反,它实际上充满了狂欢的气氛。怪诞并不仅仅是滑稽可笑、仅仅为了娱乐大众、缺乏思想深度和洞察力的感官享受,而是在怪诞的狂欢之笑中,蕴含着深刻的双重意义。这种双重意义正是推崇变化与更替的精神、死亡与重生的精神。在 20 世纪,怪诞艺术成为了人类在压抑的现代文明中,那破碎灵魂的“日神”式狂欢与内心痛苦的“酒神”式呻吟的表达方式。怪诞艺术在这一时期,不仅反映了人们对现实的不满和对自由的渴望,也揭示了人类内心深处的痛苦和挣扎。怪诞艺术以其独特的形式和内容,挑战了传统的审美观念,打破了艺术与现实之间的界限,为人们提供了一种全新的视角来审视世界和自我。怪诞艺术的狂欢之笑,不仅是对现实的嘲讽和批判,更是对未来的希望和憧憬。怪诞艺术以其独特的魅力,成为了 20 世纪人类文化中不可或缺的一部分,影响了无数的艺术家和思想家。

直至 20 世纪,现代派艺术的兴起,玛格丽特的《集体发明》问世。该作品通过错位、扭曲、组合或赋予新意义的方式,创造出荒诞与幽默的效果。达利的作品则深植于潜意识的纷争之中,通过象征性的物象揭示了性与幻想的丑陋。“当一种情感被激发时,性兴奋作为副产品出现,为人们提供了他们极度渴望的、能够激发精神状态潜能的感觉。”^[5]这种审美愉悦并非古典和谐之美,亦非康德所言的唤起主体优越性的崇高感,而是性陶醉。更为关键的是,这一切均在压抑的背景下发生,本能冲动转化为无意识,性本能的明朗与绚丽被扭曲、乖张和变形所取代。这种“丑”的美学,经由弗洛伊德的审美和艺术本源理论,被彻底归因于非理性和反理性的深层心理,即被压抑的本能——无意识层面。达利在其文章《想象独立及人有权发疯的宣言》中阐述:“这仅是对一个富有诗意和想象力秩序的否定,并非针对道德或政治问题的攻击。我始终坚信,首个将女性身体与鱼尾结合的人,必定是一位极具魅力的诗人;……对那些令人陶醉的鱼头女性的爱慕,是男性权利之一。”^[6]在古代,美人鱼象征着美丽与灵性,而在现代,当诗意渐趋枯竭,人们更多关注的是其肉体的下部。正如波德莱尔所言:“丑陋的魅力足以使强者沉醉。”

怪诞艺术在现代性的变脸背后,隐藏着深刻的时代和社会原因。尼采曾经宣称“上帝已死”,这揭示了现代人在古老神话观念幻灭后的心灵空虚。在机械大工厂

的时代,人性被泯灭,而自然科学虽然揭露了真实,却无法为人类构建新的信仰体系。相反,它带来了人与自然的疏离感,以及对世界物质性的异化感。在这种背景下,现代怪诞艺术揭示了人心灵深处的孤独、空虚和恐惧。可以说,现代怪诞艺术直击人的自我。

正如马塞尔·杜尚的代表作《新娘,甚至被单身汉们剥光了衣服》所揭示的,这位身着盛装的新娘,既承载着对未来的美好憧憬,又流露出待嫁的羞涩,站在人生特定阶段的门槛上,却异化为一系列几何形态的装置艺术。该作品是一台联动的机械装置,展现了工业文明的转化技巧,将人的精神属性解构,并转化为实用的结构,组装成一部遵循物理法则、满足功能需求的机械。这正是现代怪诞艺术的变形特征,它将人的形象变得笨拙、邪恶、物质化、渺小和卑微,以物的属性覆盖人的精神属性,从而贬低和降格人的本质。

类似地,巴勃罗·毕加索的立体主义绘画中所呈现的怪诞变形,通过将人体切碎、分解、散落和残缺,传达了人的精神衰渎和人性的不完整性。因此,毕加索作品中反复出现的秩序、人物重组和变形,象征着通往地狱的旅程,象征着向无意识的沉沦以及对人世的告别。基于此,卡尔·荣格指出,“现代人内心深处涌现出的正是这些反基督的、恶魔般的力量,这些力量催生了一种普遍的毁灭感,它像地狱的毒雾一样覆盖着白日的光明世界,感染着这个世界,最终像地震一样将其震成一片废墟。”

在这样的艺术表现中,艺术家们不再追求传统美学中的和谐与平衡,而是刻意创造出扭曲和冲突的视觉效果。他们运用夸张、变形、拼贴等手法,挑战观众的审美习惯,激发人们对现实的反思和对人性的深入探讨。这种艺术形式的出现,反映了现代社会中个体的异化和精神危机,以及对传统价值观的质疑和颠覆。显然,这样的怪诞艺术世界已经超越了崇高,步入了丑的历史。

4 原始形态的翻版

在原始艺术研究领域,“通过肖像对原型施加影响”的现象,可归因于“相似律”支配下的模仿巫术。弗雷泽借助丰富的民族学资料,证实了原始人类通过巫术手段企图控制现实的文化实践。以拉文特岩画中的怪诞狩猎场景为例,巫术的施行者通过模仿行为,对特定个体、物体或事件施加巫术效应。例如,奥杰瓦族人若意图对某人造成伤害,便会制作一个小木偶代表其敌人,并以针刺其头部与心脏,或用箭射之,他们坚信这些对木偶的伤害将同样作用于敌人的相应部位。若欲置敌于死地,可将木偶焚烧并埋葬,同时念诵咒语,以期达到目的。拉文特岩画中的狩猎场景实际上是对动物施加巫术的体现。

在新石器时代,意大利瓦尔卡莫尼卡地区以及阿尔及利亚阿尔杰高原塔西里地区的线性平面岩刻,按照黑格尔的分类,属于其所谓的“怪诞”艺术的早期形式。瓦尔卡莫尼卡岩刻中的人物形象,多描绘祭祀和典礼仪式场景,其中先民们或祈祷或朝拜或面向太阳或匍匐于动物图像之前,这些图像呈现出组合拼贴的特征。人形头部与牛角、羊角的混合,或祭祀台与动植物、太阳的一体化,均体现了这种艺术风格。同样,在澳洲金伯利地区,1838 年发现的约五千年前的人形生物,这些类人形生物拥有椭圆形的头部和巨大的黑色眼睛,双眼之间是眼睛与嘴巴的混合造型,外形以曲线勾勒出平面轮廓,头戴“头盔”或线性光圈。此外,主体形象与周边类似树枝、动物等符号构成的空间展现出平面性——人类通常借助手势勾勒事物轮廓来表达其形状,因此,手绘的艺术形象多以轮廓形式呈现,这种表达方式符合人类心理状态,是最简单、最习惯的技术,具有儿童心理特征。洞穴壁画、岩画、岩刻作为最早的泛人类文化现象,这些造型艺术无疑是怪诞图像文化事相的最古老体现,其中蕴含着共同的记忆和普遍的认知模式。

在史前艺术领域,众多奇异的表现技巧可追溯至远古人类的创作环境,这些技巧深植于其思维基础之中。因此,怪诞艺术之所以能够存续并发展,确实具有深厚的历史和文化基础,我们应以严肃的态度进行评价,避免将其简化为无稽之谈。一些怪诞艺术的形式和内容在历史流传中逐渐固化,形成了一种相对稳定的形象表现模式。这一现象可从迪尔凯姆的“集体精神”概念,发展至布留尔的“集体表象”理论,再经由荣格的理论进一步演化为“集体无意识”概念。荣格指出:“集体无意识是由遗传力量塑造的特定心理倾向。”^[8]它展现了自远古社会起,人类代代相传的普遍心理体验。荣格进一步阐述,“集体无意识”由“原型”构成,这些原型是历史长河中反复出现并体现在创造性想象中的形象,无论其呈现为恶魔、角色还是事件。荣格提出,原型本质上是象征和神话形象,它们含义含糊、不明,似隐似现,而原型的象征性则赋予了其多重含义。通过分析怪诞艺术作品中不断出现的原型,我们可以重建这些原始意象,从而揭示人类心灵的共性,并深刻理解怪诞艺术所蕴含的丰富象征意义。

缪勒指出:“当论及 19 世纪的科学对这个世界的影 响,一部机器比起人来是更使人满意的东西。它服从一切法则,它没有主观的无意义之举动,它完全地满足

现实所规定的,而人的活 的意识则仅是可厌的东西,一种经常冒险去寻找真理,甚至当它已被证实只是一种幻觉。”^[9]正由于机器缺乏人性、冷漠无情,没有生命的温暖,显得格格不入,它在人们心中投下了一片深沉的阴影,造成了难以名状的心理压抑。因此,现代科学构建的物质世界导致了人们心理的异常和病态。那个古代宁静、平和、简朴的时代已经不复存在,取而代之的是复杂、喧闹、忙碌不安、神经紧绷和心理恐慌,这些已成为现代人的普遍心理状态。那些感觉敏锐的艺术家们将他们的内心体验倾注于作品之中,使得怪诞艺术从原始的神圣性转变为现代的宣泄方式。我们现代人所从事的许多日常事务,实际上是古代神圣仪式活动的现代翻版,古代生活中的某些仪式活动是现代日常事务的原型,在古代它们被视为神圣,而现代的日常事务则是原始抽象仪式的衍生形式,它们的本质是世俗的。或许我们可以这样类比:现代艺术中的怪诞是古代怪诞艺术的延续。在古代,怪诞变形是对神灵世界的祈求,而在现代,怪诞变形则变成了对丑陋现实的诅咒。

参考文献

- [1][德]温克尔曼.《希腊人的艺术》[M].邵大箴译.广西:广西师范大学出版社,2001:33.
 - [2]牛宏宝.《现代西方美学史》[M].北京大学出版社,2014:142
 - [3]牛宏宝.《现代西方美学史》[M].北京大学出版社,2014:159.
 - [4][德]凯泽尔.《美人与野兽》[M].曾忠禄、钟翔荔译.华岳文艺出版社,1987:5.
 - [5][奥]弗洛伊德《弗洛伊德美文选》[M].张唤民译.知识出版社,1987:20-21
 - [6]何政广.《达利——超现实主义大师》[M].河北教育出版社,1998:150.
 - [7][瑞]荣格.《未发现的自我》[M].张敦福译,北京:国际文化出版公司,2001:276.
 - [8][瑞]荣格.《心理学与文学》[M].冯川等译,北京三联书店.198:37.
 - [9]Herbert J. Muller. Science and Criticism[M], London: Yale University Press, 1964: 241.
- 作者简介:晏渝琳,1998 年 10 月,性别:女 民族:汉,籍贯:重庆,西南大学美术学院,学历:硕士,职称:学生,研究方向:中国画创作与理论研究。