



论视觉艺术中的怪诞

——一种文化心理学的解读

李 梦 著

河北美术出版社

论视觉艺术中的怪诞

——一种文化心理学的解读

李 梦 著

河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明
装帧设计：杨彦坤

图书在版编目（C I P）数据

论视觉艺术中的怪诞：一种文化心理学的解读 / 李梦著. — 石家庄：河北美术出版社，2013. 12
ISBN 978-7-5310-5662-1

I. ①论… II. ①李… III. ①文化学—心理学—研究
IV. ①G05

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第289820号

论视觉艺术中的怪诞

李梦 著

出版：河北美术出版社

发行：河北美术出版社

地址：石家庄市和平西路新文里8号

邮编：050071

电话：0311-87060677

网址：www.hebms.com

制版：石家庄名伦印刷有限公司

印刷：石家庄名伦印刷有限公司

开本：787 mm × 1092 mm 1/16

印张：9.75

印数：1~1000

字数：160千字

版次：2013年12月第1版

印次：2013年12月第1次印刷

定价：76.00元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

服务电话：0311-87060677

Abstract 中文摘要

本文从文化心理学出发，把怪诞放在其生成的文化语境中来考察由原生态到现代及后现代的发展变化，从而揭示出怪诞艺术的文化心理内涵及意义，并且在此基础上论证怪诞是一个文化历史内涵丰富且不断变化的审美形态。参照原始思维、精神分析理论、图像学、视觉心理学的相关成果，以历史的眼光看待怪诞，改变那种将怪诞视作静态的显现个体，把它作为动态的历史延绵体系，凸现怪诞完整的面目；重点论证“怪诞”艺术在它不可理解的外表下，一定有着其内在的合理性。

首先在第一章里，对怪诞的共时性与历时性进行考察。先对怪诞初始语意进行考证，通过古罗马奥古斯都时期建筑学家维特鲁维亚对他所看到的一种壁画装饰风格的惊讶开始，对纵延两千年的怪诞批评语境给予梳理。而归纳出“怪诞的怪异说”“怪诞的滑稽说”“怪诞的凶险说”“怪诞的狂欢说和象征说”等几种观点。我们看到对怪诞的言说不同的观点，具有较大的差异性，这种情形是由于将怪诞切割为若干片段，孤立开来研究的结果，所以我们看到的总是怪诞的一鳞半爪，或者一种片面化的结论。如果将这些被研究的时段连缀起来，那么我们看到的这幅怪诞长卷，以一种历史的观点、一种文化学广阔的视野来考察怪诞，而这恰恰是我们要做的。其次，既然怪异，既然荒唐，却为什么可以在广阔的时空范围存在？本文试图追寻怪诞最初那原始的表达和神秘的叙事，解读其意义。

在此基础上，论文第二章、第三章提出英国著名美术史论家贡布里奇的“情境逻辑”观点，他认为：“分析过去人们所处的具体情境，也许能有助于我们理解他们为什么以某种特定方式进行反映和行动，也就是说，有助于我们理解他们的行为和动机”。因此以文

化人类学为我们提供的丰富的理论背景，以原始岩画、原始彩陶再到成熟的民间剪纸及儿童画作品为例，试图来揭示原始怪诞艺术的奥妙。本文在“解读完整”“辨析具体”“剖析象征”“诠释情感”四节中运用原始思维、视觉艺术心理、符号学等理论来分析大量史前怪诞的不合常理视觉的岩画作品，并以现存的民间艺术作品以佐证。

经历了对怪诞的源头的探访，初步考察了后来被称为“怪诞”的原生形态后，第四章以荣格的“集体无意识”将继续对怪诞的生成、延绵以及现代形态给予考察，并探求其演变规律。然后把考察的镜头掉向现代艺术，借助弗洛伊德精神分析方法译读现代艺术大师的作品，通过以上的讨论，我们看到在这些怪诞艺术中关于个人潜意识内容和社会历史内容的双重书写。

接着，本文又考察了古老的怪诞变形与现代的怪诞变形之间意义的变化。在古老的变形中，往往赋予了被变形者的一种神圣性，用以揭示出其超常的能力，并投射了一种崇拜的感情。文中列举了现代艺术中的怪诞艺术作品，在这些怪诞的负面性的变形中，相比传统怪诞的那种放大的、加式的与正面性的变形，现代怪诞的变形，它们是一种收缩的减式的与负面性的变形，并且在怪诞艺术的现代“变脸”背后，有着深刻时代与社会的原因。具有敏锐感觉的艺术家把他们的内心感觉倾泻到作品中，于是，怪诞艺术的变形由传统的神圣感转换为现代的怪异感。最后，在怪诞艺术闯入后现代的语境时，其艺术语言的某些特征正好与后现代部分相近，而迅速融入后现代并且成为后现代艺术的某方面的先导。

结语部分，作品在以上进行通篇分析的基础上，重新识读怪诞。对怪诞历时性的悠久多变作了一个粗线条的描摹，在不同的历史阶段怪诞大致呈现出不同的特点。即为神圣神奇、反常滑稽、怪异恐怖，多元通俗。最后本文从文化和审美结合上横向考察怪诞，从而归纳出怪诞的几个特点，即主体意象化、生命普泛化、对象陌生化、审美多元化等。

其实我们所谓的怪诞的这些特点只是相对性，怪诞仍然是一种未完成状态，一种动态的延绵。

关键词：怪诞；原始思维；神圣；怪异；视觉艺术

Abstract

From the point of view of cultural and psychological study this dissertation observes how the art style of grotesque developed from its original form to its modern and post-modern forms, thus reveals the cultural and psychological nature of this art style, which is connotatively rich and also a variable aesthetic form in the content of cultural history. To establish my theory I take into reference the results of studies in many fields such as the primitive thinking, the theory of spiritual analysis, the theory of imagery and the vision psychology. I insist on looking at this aesthetic phenomenon historically in contrast with those traditional concepts which view on grotesque as a number of static individual phenomena, and I believe this is the true access to reach the true sense of the aesthetic style. What I try my best to prove is that grotesque, under its surface beyond comprehension, may have its special rationality.

In the first chapter I make a diachronic and synchronic observation to the aesthetic realm of grotesque. Began with a linguistic study on how the word grotesque came into being I comb the different comments on grotesque and their contemporary contexts appeared in the past two thousand years and I classify those historical comments as four sorts: bizarrerie, clownery, danger and binge. The most evident common characteristic of those comments is that they deal with the aesthetic realm with an isolate way of thinking, thus give us only narrowly limited signs. That is why I stress the historical prospect in this study. I try to explore the most primitive expression and the most mysterious narration of grotesque to comprehend their significance.

The second and third chapters adopted E.H.Gombrich' s theory of context logic, which stresses the analysis to the concrete circumstances in comprehending the subjective way of action and its motivation. In a similar analysis I try to explore the

grotesque in the primitive arts, which is the origin of the aesthetic realm of grotesque, and then try to reveal the psychological significance of it.

After the exploration of the original forms of grotesque I continue the observation on the formation, evolution and the modern forms of the aesthetic realm. This observation is based on Jung' s theory of collective unconsciousness and the aim of it is to find out the regularity of the change of the concepts of grotesque in different historical periods. Then I focus on modern arts, in which I try to translate the works of the greatest art masters with the help of Freud' s methods of spiritual analysis. My conclusion is that the grotesque in these arts is a double narration of both the individual unconsciousness and social–historical contents.

My focus is then fixed to the significance of the variation from the ancient grotesque to that of the modern. I find that, in the ancient grotesque shape–changes, the objects were always given a kind of divine nature in obtaining a super power so that it became a kind of worship, with all the ways to enlarge, to add and to create positive torsion, while in modern arts the shape–changes became shrunk and negative ones. I want to point out that behind this change of grotesque there lie the deep social and epoch reasons, and also the sharp senses of the artists were always pumped into the works. In this study I' ve also observed context of the grotesque in postmodern arts.

In the conclusion I make a simple–lined diachronic description of grotesque and point out the different characteristics in different periods as miracle, clownery, horror and secular. Finally I observe grotesque from the combination of culture and aesthetics and draw out the chief characteristics of the aesthetic concept as subjective imagery embodiment, life generalization, objective stranger embodiment, and polycentric aesthetic tendency, etc. I must point out at the same time that the characteristics mentioned above are referred only relatively; grotesque is still in a state of variation.

Key word:grotesque; primitive thinking; divine; miracle; visual arts

第一章 怪诞的共时性与历时性的考察

第一节 怪诞的词源学考证 / 3

一、对怪诞的命名 / 3

二、“画家之梦幻”与“阿拉伯风格” / 7

三、汉语语境中的怪诞词义 / 9

第二节 对怪诞理论的审视 / 12

一、怪诞的反常说 / 12

二、怪诞的滑稽说 / 16

三、怪诞的凶险说 / 19

四、怪诞的狂欢说与象征说 / 22

第三节 对怪诞理论梳理后的分析 / 25

第二章 在文化人类学视野下（上）

第一节 怪诞生成的语境 / 31

一、从万物有灵论说起 / 32

二、弗雷泽的巫术论 / 33

三、原始思维的互渗说 / 34

四、其他学者对原始思维特征的概括 / 36

第二节 解读“完整” / 37

一、正面画人，侧面画动物——形象的完整 / 39

二、俯视的村落，怀孕的羚羊——空间的完整 / 44

三、实像与记忆的合成——过程的完整 / 48

第三节 辨析“具体” / 52

一、“具体”的由来 / 52

二、类比和联想把握对象的方式 / 55

三、“具体”的艺术表现形式 / 56

1. 力量化为数量：增加 / 57

2. 比例服从观念：夸张 / 58

第三章 在文化人类学视野下（下）

第一节 解读“象征” / 63

一、原始思维中的象征含义 / 64

二、原始象征的视觉图式 / 66

1. 组合图式 / 66

2. 嫁接图式 / 69

三、集体表象的传承 / 75

第二节 诠释情感 / 79

一、艺术情感的源起 / 79

二、有意味的形式 / 82

1. 对面部神情的刻画 / 83

2. 对人手欲望的表达 / 89

第四章 怪诞的传承与变异

第一节 延绵之维 / 97

一、“鸟蛇相对”——怪诞的原型与母题 / 98

二、意象的重叠与剥离——“愚人船”释读 / 102

第二节 无意识之渊的瞬间敞亮 / 109

第三节 怪诞的现代变脸 / 121

第四节 含混的面目——怪诞的后现代形态 / 129

结语：重识怪诞

一、一条生生不息的延绵之河 / 141

二、怪诞——开放的审美形态 / 142

三、怪诞之树常青 / 148

第一章 怪诞的共时性与历时性的考察

GUAIDAN DE GONGSHIXING YU LISHIXING DE KAOCHA

怪诞作为一种艺术的表达方式，广泛而丰富地存在于人类的艺术图景中，从历时性维度考察，怪诞历久多变，从远古到现代，源远流长，贯穿于整部艺术史，一路异彩纷呈；从共时性维度考察，怪诞丰富多样，表现出一种多重性和包容性。怪诞作为人类精神的产物，在其诡谲迷离、难以理喻的外在形式下，隐潜着深邃的精神性的内涵。怪诞是一面被历史打磨出的古老铜镜，映照着人类的精神历程。

一、对怪诞的命名

怪诞，不是一个古老的名词，相对于它所指称或被它形容的艺术现象悠久存在而言，它晚出得多。从这一词与物的异步现象中，显示出人们对该艺术现象认识史上的曲折和对该类艺术属性辨认剖析的困难与疑惑。人们对这类艺术的指称是以代指的方式，从目前已有的文献资料来看，最早的是古罗马奥古斯都时期，建筑学家维特鲁维亚评价他所看到的一种壁画装饰风格：“现在有些人蔑视这些以现实为基础的模仿。有的墙上粉刷着怪物，而不是表现具体事物的图像，叶梗饰物取代了圆柱，有卷叶和涡纹的板条取代了山墙，烛台支撑画出来的圣祠。圣祠顶端是一丛丛细茎杆，这些茎干从卷须根里长出来，卷须根上散坐着很小的人塑像，要么在细茎杆的中部附着人头和动物头……芦苇怎么能支撑得住房顶，烛台怎么能支撑起山墙，细茎杆上怎么坐得住人，花朵和半身塑像怎么能在树根和茎杆上交替出现呢？”^[1] 这些图像所反映的内容与人们的经验世界大相径庭，“这样的东西现在没有，过去没有，将来也不可能有”，^[2] 维特鲁维亚对之无以名状，只能以“这样的东西”来指代画面的内容。与维特鲁维亚同龄的另一位学者贺拉斯在后来被人们称为《诗艺》的信筒中，开篇这样写道：“如果画家作了这样一幅画像：上面是个美女的头，长在马颈上，四

[1] [古罗马] 维特鲁维亚：《建筑十书》，高履泰译，中国建筑工业出版社，1986年版第164页。

[2] [古罗马] 维特鲁维亚：《建筑十书》，高履泰译，中国建筑工业出版社，1986年版第164页。

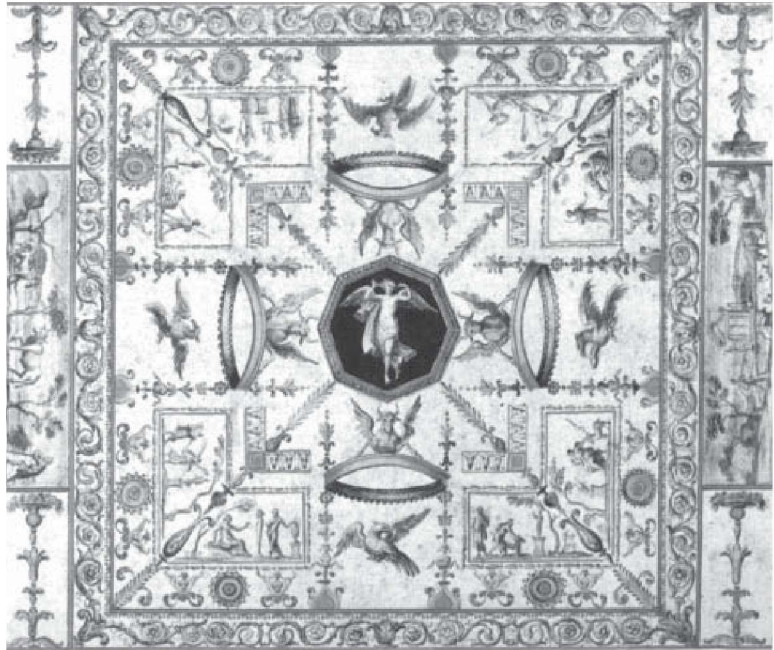
肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上覆盖着各色羽毛，下面长着又黑又丑的鱼尾巴……（这些）形象就如病人的梦魇，是胡乱构成的，头和脚可以属于不同的族类。”^[1]

贺拉斯也用“这样一幅画”来指代。根据推论，维特鲁维亚批评的装饰类型可能属于晚期庞贝壁画的一种风格，但遗憾的是这些装饰画已不可考了。

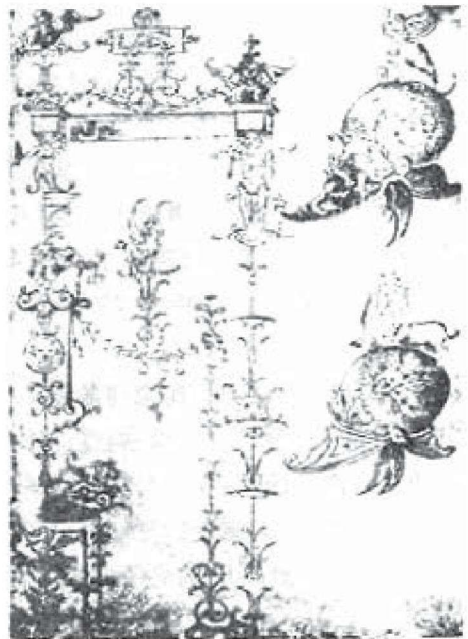
15世纪，考古学在欧洲兴起，当时的考古中心在罗马，人们带着热情往罗马的地下探索，以期找到昔日罗马繁荣的遗迹。16世纪初，发掘人员在罗马竞技场附近的奥皮亚山岗上发现一个洞室，洞室的穹顶装饰着壁画和灰泥浮雕，这个洞室经后来考证才知道是公元一世纪罗马皇帝尼禄宫殿的画廊，这座宫殿被称作“尼禄金屋”，闻名遐迩的《拉奥孔》雕塑不久也在此处被发现，从古代开始，罗马人就有在房屋之上建造房屋的习惯，尼禄死后不久，这座宫殿被图拉真广场覆盖了，后来罗马几经洗劫和不断地毁坏，废墟被掩埋在地下。1580年，法国思想家蒙田到罗马旅行，他跑遍这座城市，知道自己行走在掩在地下的房子的屋脊以及古老墙垣之上，他曾在《旅游日记》中描述挖掘过程，经过深挖地下以后，结果挖到一根柱子的顶部，这根柱子在地下仍然站立着。西罗马帝国寿终正寝一千多年以来，深藏于地下的古代遗迹，逐渐复现在世人眼前，可是岁月流逝，城市的地形改变了，所以当时这座尼禄的宫殿并没有马上被鉴别出来，人们以为这个画廊是一个地下室，称它为“洞室”（grottes）。而把廊上的阿拉伯式图案和神话人物称为“怪诞”（grottesco）。

现在我们可以从17世纪艺术家巴尔托利（Bartoli）所著的《古代绘画的素描》一书中对“尼禄金屋”穹顶画的描临版本，（图1）文艺复兴时期的建筑师桑格罗（Sangallo）根据“尼禄金屋”的壁画描临版本，（图2）来获取被称作“怪诞”的图像信息：画面由众多的植物花纹、动物与人物的画像错综地构成。从构图上看，有很强的形式感和装饰味；从表现的内容看，的确呈现出一种混杂感，具象的叙事与抽象的纹样并置，有带翼的公牛，人面狮身的斯芬克斯和半人半马的格里芬。那幅壁画包含有维特鲁维亚批评过的特征：“叶梗饰物取代了圆柱”，“卷叶取代了山墙”，“在细茎杆的中部附着人头和动物头”，恰如“花朵和半身塑像从不能支撑它们的树根和茎杆上长出”。这样，我们也能大致想象维特鲁维亚曾面对的那种装饰风格，这的确给眼睛的焦点视域留下毫无逻辑的谜。

[1][古罗马]贺拉斯：《诗艺》，人民文学出版社，1962年版137页。



(图1)“尼禄金屋”
穹顶画的描临版本



(图2) 奥里尔大教堂的罗马怪
诞图案 (约 1505 年)

在 grottes (洞室) 后缀 esco, 表示事物的来源。我们从命名这一过程中, 意识到这样几个问题: 其最初是指一种装饰图案, 一种离奇的、异想天开的、超越现实的、不符合我们所熟悉的世界的自然法则变形的混合的艺术图式。它有一种不可理解性, 给人一种陌生感, 因这种不合常理而使人觉得好笑, 因这种陌生感而使人惊奇。这就是它初始的语义。

我们已经从这样一个考古事实知道, 考古学发现了地下洞室与壁画, 而艺术学则发现了“怪诞”。意大利文 grotta 指地下一个深邃的空间, 它有“洞穴、洞窟、人工洞室”不同的含义。“洞穴、洞窟”可指一个天然的空间或者一个人工的空间, 而“人工洞室”则是应该专指一个人工的空间, 以此为词根的 grottesco 是意指“来自人工洞室的”。遗憾的是, 在我国介绍国外“怪诞”理论的版本中几乎都取了“洞穴”之意的译法, 这样会给人带来理解上的模糊性, 甚至造成了自我诠释的曲解: 如“怪诞的出典来自意大利文 grottesco, 原意是指多种奇形怪状的山洞和钟乳石洞。引申到文学艺术领域, 怪诞的表现形式是光怪陆离, 违反常态……”^[1] 我们也在苏联时期出版的《简明美学辞典》中看到对这一词条的解释: (意大利文 grottesco——各种奇形怪状的山洞和钟乳石洞)……”^[2] 洞室与洞穴, 并不是一个简单的空间形式的指称的选择和对译, 天然洞穴中由于那侵蚀作用所造成的奇形怪状印痕和形状, 是无意义的, 无表达的, 而来自那洞室的图式虽然离奇古怪, 则是人类精神的一种表达, 尽管不易被后来的人所理解。“洞穴”是关乎洞穴学的, 而“洞室”是关乎建筑学和艺术学的名词。显然, 后者是指涉一个人文的空间, 是人类建构的空间场, 是负载文化的一个载体, 这一文化的遗留物所挟裹关于艺术的信息, 期待着艺术人类学去解读。事实上, 由于对古代这一类图式的发现, 引发了文艺复兴画风的部分变化。

16 世纪上半叶意大利雕塑家塞利尼 (senvenuto cellini) 却并不同意“怪诞”这个命名, 他曾画过古建筑, 并且列出清单, 也搜求文物珍宝, 他在其《自传》中写道: “艺术家可以从野花……或者从其他所谓怪诞的题材中汲取灵感”……, 其实怪诞这个词并不妥当, 因为古代艺术家本来就喜欢综合山羊、母牛和母马的形状, 构成魔鬼, 或者把各种叶子混合起来, 创造出妖怪形象。妖怪才是它们真正的名字, 远比怪诞来得合适。”^[3] 他认为画者所画的具体对象是妖怪, 而这种手法与风格并不“怪诞”。

[1] 张德林:《现代小说美学》, 湖南文艺出版社, 1987 年版第 79 页。

[2] [苏]《简明美学辞典》, 知识出版社, 1981 年版。

[3] [法] Claude Moatti:《罗马考古》, 郑克鲁译, 上海书店出版社, 1998 年版第 36 页。

二、“画家之梦幻”与“阿拉伯风格”

“怪诞”是新造出来表示 16 世纪初发掘出来的一种装饰风格的词，在它被使用的流传过程中，曾有另两词与其平行使用，这就是所谓的“画家之梦幻”(*sogni dei pittori*)与“阿拉伯风格”(Arabesque)。对于同一风格或者同一作品，也许会以“怪诞”来指谓，也许会以“画家之梦幻”或“阿拉伯风格”指谓。了解后两者的含义，对于我们理解“怪诞”一词的原初含义是具有认识作用的。

“画家之梦幻”是几乎与“怪诞”一词同时流行起来的，16 世纪初德国画家丢勒画了一些装饰性插图，在图中各种生物融合成一体并颠覆了平衡对称的法则，他称自己的怪诞图案为“Traumwerk”(梦幻画)。接着，德国的菲沙特也在其《混乱的历史》中将这种把不同属类的东西不按比例结合起来产生的怪异形象称作“画家之梦幻”。到了 18 世纪，评论家哥特谢德批评画家以幻想创作出的一些古怪的东西“是在做白日梦”。^[1]这一评论说明“画家之梦幻”这一名词在当时仍然富于生命力。18 世纪下半叶的德国漫画家维兰特认为那些超自然的、同支配我们熟悉的世界的自然法则相悖的绘画作品是“疯狂的想象”的产物，它界定怪诞的方式与文艺复兴时期意大利人的方式相同，即将它界定为“*sogni dei pittori*”。

怪诞“画家之梦幻”就这样互为同义词，被平行使用直到 19 世纪的施莱格尔才试图区分这两者的不同，他认为怪诞除了幻想外，还有对世界秩序的打破和异化，怪诞揭示了“存在”的奥妙。法国的雨果也不把怪诞看作是梦幻，他觉得怪诞是指向现实的，而且是反映人性的。20 世纪美国的一位戏剧理论家认为，“怪诞的标志就是幻想与现实之间的有意识的融合”，^[2]英国的汤姆森进一步指出“人们错误地把怪诞和幻想过分紧密地联系在一起。这两者之间的关系是复杂的，……怪诞和幻想根本就没有必然的联系，怪诞效果至少有某些部分来自一种现实主义结构和现实主义手法之中。”^[3]

贡布里奇也认为，“所谓的梦幻式的图案看来无不自相矛盾之处，因为他又是引导我们了解混乱的指南。”^[4]

还是凯泽尔剥离了两者的平行关系。他说：“当 16 世纪的意大利人把怪诞装饰

[1][德]凯泽尔：《美人与野兽》曾忠禄、钟翔荔译，华岳文艺出版社，1987 年版第 15 页

[2][英]汤姆森：《论怪诞》，孙乃修译，昆仑出版社，1992 年版第 32-33 页。

[3][英]汤姆森：《论怪诞》，孙乃修译，昆仑出版社，1992 年版第 10-11 页。

[4][英]贡布里奇：《秩序感》，杨思梁、徐一维译，浙江摄影出版社，1987 年版第 438 页。

当作画家之梦来谈论时，他们所指的是至今仍被认为是怪诞之典型特征的某种创作观点。”^[1] 凯泽尔认为“梦幻”只是怪诞创作的一种观点，是怪诞的“典型特征”。人们以事实的典型特征来指代了事物本身，这就限制了“怪诞”自身具有的丰富性与深刻性。但这是怪诞形态本身发展了的缘故，在“怪诞”此词历史的前几个世纪，事实上与“画家之梦幻”的称谓没有明确的区分。

“阿拉伯风格”作为名词，其历史远早于“怪诞”一词，在维特鲁维亚《建筑十书》的另一个版本中就出现过该词：“……他们不画圆柱，而画有着怪模怪样的叶子和涡旋物，样子像长笛的花茎，不画三角楣饰而画‘阿拉伯风格’。”^[2]

在这里，“阿拉伯风格”与使维特鲁维亚惊诧的风格之间至少有着某种相同性。19世纪美国批评家魏伯·司各特仍然是通过与“阿拉伯风格”的模拟来给怪诞下定义的。歌德在评论拉斐尔罗马主教堂回廊柱上的怪诞图画时，所用的题目为《论阿拉伯风格》。他与当时德国和其他地方常见的用法保持一致，把“怪诞”和“阿拉伯风格”两词作同一词使用。

施莱格尔在论及怪诞风格时，没有明确的术语说明，他通常称之为“阿拉伯式样”。当后来“怪诞”和“阿拉伯风格”都侵入到文学后，有人在用法上将两者等量齐观，19世纪德国小说家就称他的一本作品集为《怪诞和阿拉伯风格故事集》。

黑格尔在其《美学》（第三卷）中也专门谈过：“阿拉伯风格的花纹主要是皱缩的植物形状，或者是由植物形状和动物形状交织在一起，或是把植物形状歪曲为动物形状。如果这类花纹具有象征意义，它们就可以看作自然界的不同类的东西互相转变；如果没有这种象征的意义，它们就只是把各种自然界的形状任意加以组合、配合和分解的幻想游戏。”^[3] 接着黑格尔还分析了其风格特点：“它们的基本特征和基本形式是把植物、枝叶和花朵乃至动物变成接近无机的抽象的几何图案。……无论从有机体的形状看，还是从力学规律来看，阿拉伯风格的花纹当然都是违反自然的；不过这种违反自然不仅是一般艺术上的权力，而且是建筑的职责。”^[4]

贡布里奇对阿拉伯风格特征的概括与黑格尔相似：“不管怎么说，原有的植物学原理是无法对阿拉伯式图案风格化的漩涡纹样做作出解释的。”黑格尔和贡布里奇所

[1][德]凯泽尔：《美人与野兽》曾忠禄、钟翔荔译，华岳文艺出版社，1987年版第190页。

[2][德]凯泽尔：《美人与野兽》曾忠禄、钟翔荔译，华岳文艺出版社，1987年版第9页。

[3][德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，商务印书出版社，1979年版第59页。

[4][德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，商务印书出版社，1979年版第60页