

Zhong wai mei shu xin shang

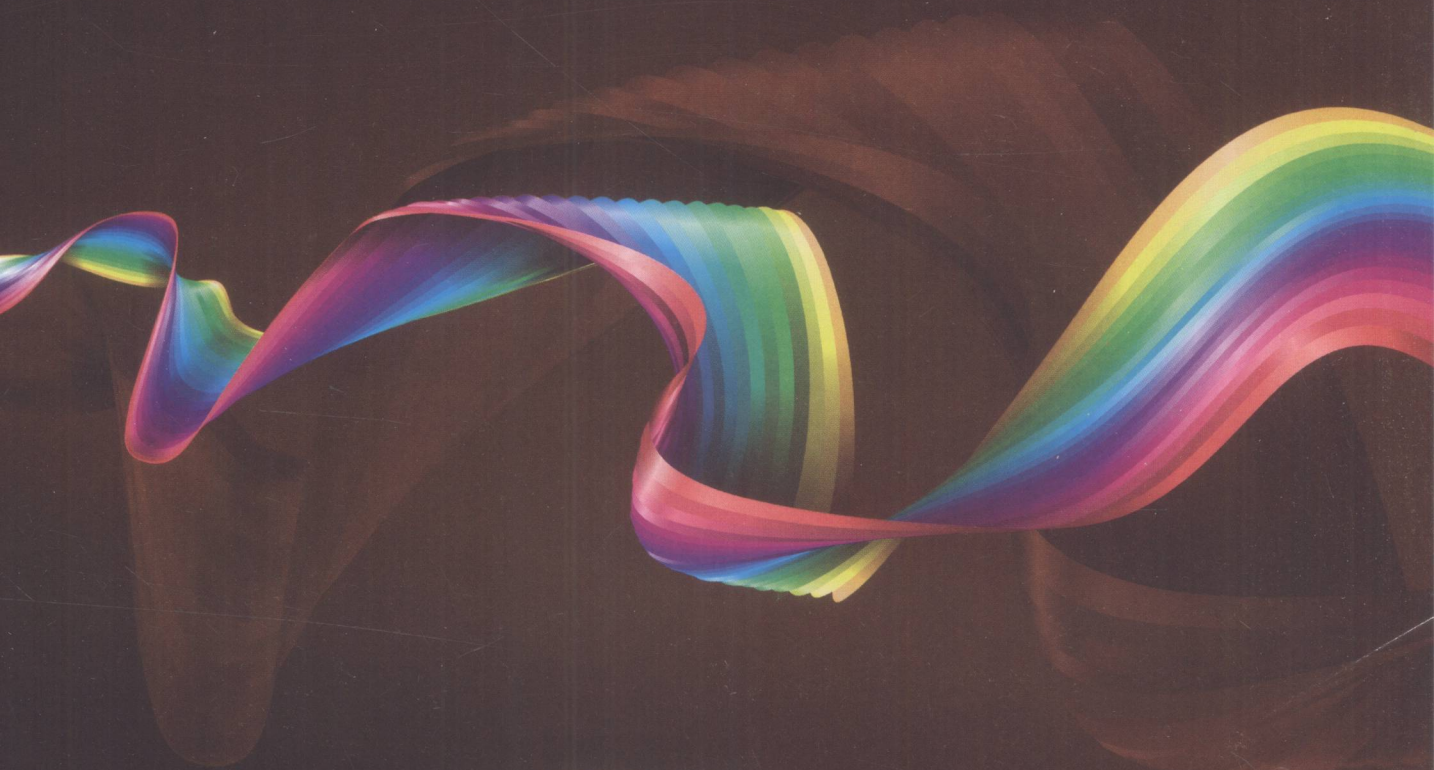
中外美术 欣赏

刘涵 编著

中外美术欣赏

Zhong Wai Mei Shu Xin Shang

刘涵 编著



江西美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中外美术欣赏 / 刘涵编著. — 南昌 : 江西美术出版社, 2009.12

ISBN 978-7-5480-0130-0

I. ①中… II. ①刘… III. ①美术—鉴赏—世界
IV. ①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 027669 号

中外美术欣赏

编 著 / 刘涵
出 版 / 江西美术出版社
地 址 / 南昌市子安路 66 号江美大厦
网 址 / www.jxfinearts.com
邮 箱 / E-mail: jxms@jxpp.com
电 话 / 0791-6565779
邮 编 / 330025
发 行 / 江西美术出版社
经 销 / 新华书店
印 刷 / 江西龙莹印务有限公司
开 本 / 889 × 1194 1/16
印 张 / 9.5
版 次 / 2009 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
ISBN 978-7-5480-0130-0
定 价 / 38.00 元

目录

第一部分	美术鉴赏的基本原理	1	第二章	建筑赏析	35
第一章	美术的基本特征及美术的审美教育	2	第一节	上古时期	40
第一节	美术的基本特征及其门类的划分	2	第二节	中古时期	51
第二节	美术的审美教育	3	第三节	近世建筑	58
第二章	如何欣赏美术作品	10	第四节	近现代建筑	64
第一节	色美以感目	10	第三章	雕塑作品赏析	70
第二节	意蕴的感知	11	第一节	中国雕塑	72
第三节	超越感觉和理知	11	第二节	外国雕塑	86
第四节	心境的共鸣	12	第四章	绘画作品赏析	99
第二部分	美术作品赏析	14	第一节	水墨画	103
第一章	工艺美术作品赏析	15	第二节	油画	112
第一节	陶器与瓷器	17	第三节	版画及其他画种	125
第二节	金属工艺	25	第五章	中国书法作品赏析	129
第三节	家具	28	第六章	现代设计作品赏析	135
第四节	染织	32	第七章	电脑美术作品赏析	138
附录	常用美术专业术语	139			

第一部分 美术鉴赏的 基本原理

第一章 美术的基本特征及美术的审美教育

MEI SHU DE JI BEN TE ZHENG JI MEI SHU DE SHEN MEI JIAO YU

第一节 美术的基本特征及其门类的划分

一、美术的基本特征

美术是以一定的物质材料和手段，在实在的三维空间或平面上塑造可视的静态艺术形象，以此来反映社会生活和表达艺术家思想情感的一门艺术。由此，它又被称为造型艺术、视觉艺术、空间艺术和静态艺术。从广义上讲，美术包括绘画、雕塑、建筑、工艺美术、设计、书法等种类。

美术的基本特征可以从造型性、视觉性、静态性、空间性四个方面来把握。

就美术创造的形象化手段来说，造型性是其主要的形态特征之一。所谓造型，就是塑造形体，我国古代画论中称为象形。造型性的特点就是用一定的物质材料在平面上或三维空间里将客观事物本身所固有的视觉形象固定下来，以静态方式再现世界的可视的、感性的真实存在。它以形象与现实的视觉相似为基础，但达到这种相似性的手段在很多方面不同于描绘的对象，如绘画通过平面上描画彩绘的手段，雕塑通过塑造、刻镂的手段，建筑艺术通过间架营造的手段，工艺美术通过镂、蚀、切、削的手段等。

由于造型艺术的形象是用一定的物质材料固定下来的客观实体，这使它具有一种直观性和具体性的特点。欣赏者不必像欣赏文学作品那样必须经过语言的中介，而只要凭借视觉感官就可直接感受到美术作品中的艺术形象，而且十分具体、一目了然，不会因为欣赏者的不同而有所变异。这一点在绘画中表现得尤其明显，这使得造型艺术作品具有明白易懂的优点。

美术长于造型，善于反映客观事物可视的外部形象，但美术的任务并不局限于此，而是要突破对物象外形的表面模仿，深刻地反映事物内在的本质和解释人们丰富复杂的内心世界。通过外表表现内心，通过现象表现本质，这就要求正确处理好艺术表现中“形似”和“神似”的关系，中国画论中讲求“以形写神”、“形神兼备”，即是主张通过对人物形体的描绘，表现人物的性格、气质、精神，或寄寓艺术家的思想感情，抒发其对社会、人生的理解，这是对造型艺术本质规律的深刻把握。

造型这个概念是在不断变化、发展的，它的含义很广，有立体造型，也有平面造型；有色彩造型，也有黑白造型；在现代观念中，既有具象形式的造型，也有抽象形式的造型。在当代造型艺术中，艺术形象是具象与非具象并存，模仿性与非直接模仿性共存，这些都是对作为造型艺术基础的直接描绘规律的发展。

美术的空间性和静态性，是分别对美术的存在方式和存在状态的把握。

美术创作是以一定实体性物质材料（如布、纸、颜料、石头、木头、金属等）创造占据一定空间位置的形象，如绘画有二维空间，雕塑、建筑有三维空间。美术的空间意识产生于视觉、触觉和运动感觉之中，这些感觉感知的空间，其性质是不同的。一般说，绘画的空间性质依靠视觉，是通过透视、色、明暗等手段，在平面上产生现实空间的假象；雕塑和建筑除视觉外，还分别依靠触觉和运动觉，雕塑是以实空间为主，建筑是虚、实两种空间同时具备的立体艺术。

空间艺术的形象是在空间中展开，并固定于一定的物质材料之上，它只能塑造凝固不变的空间形象而不具备时间因素。不论是绘画还是雕塑，它们都只能反映客观物象发展过程中的某一瞬间的状貌，只能塑造存在于空间的静止的形态，而不能像舞蹈等时间艺术那样表现动态过程中的活动形象，这就使艺术作品的形象具有一种瞬间性和静止性特点。这一特点既是美术造型的一种局限，同时，正因有此局限，美术创作便朝着形象的深层发掘，追求造型的凝练和运动感的凝聚，创造出鲜明、突出和高度概括的艺

术形象，从而形成了造型艺术所独具的魅力。依靠感性知觉的联系作用，间接地传达物象的丰富性，形成各种现象的完整形象，这是造型艺术打破空间局限的手段。具体来说，这是依靠捕捉相应的视觉形象，通过视觉形象的刻画、暗示，诱导观赏者体验和联想，以静示动，以无声示有声。

美术的视觉性，就是审美主体与对象之间的感知媒介，美术的创造和欣赏都必须通过视觉来进行。艺术家通过视觉感官并借助于相应的审美手段，如线条、色彩等等，把审美心理加以物态化，创造出艺术作品，以传达审美经验；观赏者同样通过这种审美器官以及相应的审美形式去接受艺术作品所传达、表现的审美心理，从而产生审美愉悦。离开了视觉，也就谈不上什么造型艺术及其欣赏了。

以上就作为整体的美术的一般特征进行的分析研究，美术的这些特征存在于它的各个门类之中，并因门类的不同而在表现上有所差异。

二、美术门类的划分

美术是人类艺术中最主要的种类之一，也是一种十分古老的艺术形式。古今中外的美术种类丰富多彩、形态各异，但在性质等方面又都具有一定的相似性和共同性，集中统一于美术的总体特征之中。

美术在广义上一般包括建筑、工艺美术、雕塑、绘画、设计、园林、书法、篆刻等几大门类，每个门类又都可以细分为许多品种（如绘画又可分为油画、版画、水彩画等等），这是按照它们所使用的物质材料及其制作方法的不同来划分的。根据功能的不同，美术可以分为纯美术和实用美术两大类。所谓纯美术，主要指满足欣赏和娱乐等精神需求，以审美为目的的美术，主要包括雕塑、绘画、书法、篆刻；所谓实用美术，主要是指以实用为目的，实用与审美相结合的美术，包括建筑、园林、工艺美术和工业设计等。应该说，这种划分是相对的，纯美术并不排斥功利目的，实用美术也追求审美目的，只不过各有侧重而已。此外，由于受到物质材料以及不同功能要求的影响，各门类艺术在创作中对待主客观的关系也有所不同。绘画、雕塑可以较为随心所欲地模拟、再现自然界中的各种具体物象，侧重于反映现实生活的客观面貌；而建筑、工艺美术、书法等只能通过与其物质功能相适应的抽象物态和形式组合来概括地反映现实生活，从而偏重于表现从现实生活中得来的主观感受和情感，所以有些美学理论家也将绘画和雕塑称为“再现的”美术，而将建筑、工艺美术、书法称为“表现的”美术。美术在形态上还有具象美术与抽象美术之分，具象美术模拟自然中原有的形象，抽象美术则创造非模拟的、高度提炼的形象。

显然，对于种类的划分往往都带有一定的相对性，但它有助于我们认识美术中各个门类自身的特长和局限以及对艺术性的不同要求。

美术中的各个门类，虽然以其共性而涵摄于美术这一范畴中，但更以其个性而互相区别。需要说明的是，美术各门类的形成是一种历史的过程，具有一种不平衡性，每一个门类都有其发生、发展、成熟独立的过程，对具体门类特性的考察，也应该遵循这样一个历史发展的脉络。虽然我们目前还很难就各门类艺术的发生时间和顺序作出准确的界定，但根据已有的研究成果，我们大致按照工艺美术、建筑（包括园林）、雕塑、绘画、书法（包括篆刻）、现代设计这样一个顺序，分别就各门类艺术相互区别的特性加以研究，以期体现出一种历史发展的观点。

第二节 美术的审美教育

美术的接受与消费过程从另一角度来看也就是美术发挥它的功能和审美教育的过程，而美术的功能与教育又只有在美术的接受与消费过程中才能实现。

一、美术的社会功能

任何一种艺术理论，在承认艺术有着其他的文化形态不可替代的特殊功能这一点上都是一致的。但是，认为艺术究竟有哪些主要功能，这些功能具有什么样的性质与特征则与该艺术理论对艺术本身的认识密切相关，也就是说，回答“艺术对我们有什么作用”与回答“艺术是什么”不仅是不可分割的，而

且后者还是前者的理论基础。例如认为艺术就是艺术家的情感表现，与现实生活无关的所谓艺术表现论，在艺术功能问题上，就必然否认艺术的社会作用。马克思主义的艺术本质论则认为，艺术是一种社会意识形态，是经济基础的上层建筑，它同其他社会意识形态有联系又有区别，在反映社会生活方面有自己的特殊性，因此它很强调艺术的社会功能，认为艺术对于社会的发展能够起到一定的促进或阻碍作用。

在文艺理论界，一般都把艺术的社会功能分为三种，即认识功能、教育功能、审美功能。这种逻辑上的划分，虽然没有说清三者之间的关系，但还是比较全面地说明了艺术包括美术在社会中所具有的几种主要功能，有助于我们分析美术史上大量的艺术现象，解释和评价具体的美术作品。实际上，我国唐代的张彦远早在1000多年前就已看到了美术的这三种功能。他在《历代名画记》中指出，绘画可以“成教化、助人伦、穷神变、测幽微”、“鉴戒贤愚、怡悦情性”。前苏联现代美学家卡冈在他的美学教程中，把艺术的社会功能分为交往功能、启蒙功能、教育功能、享乐功能。实际上也是以对艺术的认识、教育、审美这三种社会功能的认识为基础的。

（一）美术的认识功能

美术往往通过典型的形象反映生活，欣赏者从不同的美术作品中认识不同时代、不同国家、不同民族的具体生动的的生活情景，从而认识真理、认识历史、认识现实。这就是美术的认识功能。

鲁迅先生认为美术可以表现文化，实际上说的也就是艺术的认识作用。他说：“凡有美术，皆足以征表一时及一族之思维，故亦即国魂之现象；若精神递变，美术辄从之以转移。此诸品物，长留人世，故虽武功文教，与时间同其灰灭，而赖有美术为之保存，俾在方来，有所考见。他若盛典彙事，胜地名人，亦往往以美术之力，得以永住。”过去的时代一去而不复返，但只要有艺术包括美术作品留存下来，后人就可以通过这些作品认识当时的时代。我们可以从周口店遗存的石器或阿尔塔米拉的洞窟壁画中认识原始社会的狩猎经济；也可以从马王堆汉墓帛画中认识我国早期封建社会的文化、信仰和统治阶级的奢侈豪华的生活；更可以从敦煌艺术宝窟中比较全面地认识从十六国到宋、元各个历史时代的社会生活、风土人情，以及经济、政治、军事、文化、宗教、民族生活的情况。

可以说，任何真正的美术作品都具有不同程度、不同性质的认识作用。戈雅的著名油画《1808年5月2日的起义》和《枪杀起义者》等，可以让我们了解当时西班牙马德里人民反抗侵略者的悲壮斗争生活，从而认识正义，认识真理；米勒的作品又可以使我们了解法国19世纪农村的生活情景和农民的命运，从《拾穗》、《播种》、《晚钟》、《牧羊女》、《扶锄的农民》等作品中，我们可以了解法国农民的淳朴性格、他们的劳动生活和精神状态，进而可以认识一个国家、一个民族和一个时代。

马克思主义历来重视艺术对现实的认识作用。马克思说希腊艺术“是一种规范和高不可及的范本”，因为它使人们看到了“历史上的人类童年时代”。

以上我们主要从美术作品所描写的对象这一方面来谈美术的认识功能。实际上，美术的认识功能也体现在美术这种特殊的描写方式，即语言形态中。这可以从两个方面来理解：首先，美术作品一旦被创作出来，就具有了超越时空的可能性，不同时代的历史，不同民族的精神也就会因此而有可能被保存下来，成为后人认识的对象。其次，美术作品的形式，比如风格样式、结构特征等也可以成为人们认识一个时代、一个民族、一个主体精神面貌的依据。我们能从古埃及与古希腊雕塑风格样式的巨大差异中看到两种不同社会制度、思维方式、宗教信仰的不同视觉表达形式：古埃及的雕塑表现出来的“高贵的单纯”，而“静穆的伟大”的形式意味则反映了古希腊民主政治制度的特征。从中国的园林造型样式与结构中，人们则可以体会到中华民族追求人与自然的和谐即“天人合一”的民族精神。所以，我们不仅能通过美术作品所描绘的对象来认识世界和历史，而且也可以从美术把握对象的视觉方式中认识一个民族的精神和一代人的生活等方面的内容。当徐悲鸿引进西方绘画的某些要素来改进中国画的表达方式时，谁能否认当时的时代精神就没有注入新中国画的表现形式，从而成为后人理解、认识当时历史的根据呢？

（二）美术的教育功能

美术的教育功能，在我国古代画论中历来都受到重视。如东汉王延寿就认为绘画的作用就是“恶以诫世，善以示后”，魏曹植说“存于鉴戒者图画也”，谢赫在其著名画论《品画》中一开头就提出了“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”的艺术功能论，等等。这些画论作家都非常强调艺

术的政教和德教功能，主张美术作品要有思想，要能教育人们服从本阶级的道德规范。

鲁迅先生说“美术可以辅翼道德。美术之目的，虽与道德不尽符，然其足以渊邃人之性情，崇高人之好尚，亦可辅道德以为治。物质文明，日益曼衍，人情因亦日趋于肤浅；今以此优美而崇大之，则高洁之情独存，邪秽之念不作，不待惩劝，而国人安”。周恩来也曾多次强调指出，艺术家作为人类“灵魂的工程师”，应当使自己的作品起到教育人民、教育后代的作用，要使人民从艺术中得到鼓舞，受到激励，奋发起来。

美术之所以能产生教育作用，是因为艺术家们在创作过程中，不仅反映现实，而且还会对现实生活作出评价，由此提出自己的理想和愿望，表达自己对人生与世界的体验和感受。当然，美术的教育功能并不是通过概念化、公式化的说教方式来证明一种观念、一种道德的正确性和有效性，美术作品中的视觉形象也不是披在某种道德观念和真理上的一件外衣。这意味着，在美术作品中形象与观念，包括道德观念应水乳交融地结合在一起才能真正起到教育人们的作用。

美术的教育功能在不同的美术种类和形态中会有不同的侧重和表现。在有些作品和种类中，比较容易注入思想、道德方面的内容，而有一些，比如说中国山水画则很难在这一方面有所作为。所以，我们应从比较宽泛的意义上理解美术的教育功能。从整体和最根本的意义上来说，美术作品的教育功能体现在它能使人们对自然、社会、人生、他人与自我采取一种伦理态度。这种态度首先意味着对人类社会中美好的事物与正义的事业的热爱，对进步的信仰，对真理的追求，就像我们能从德拉克洛瓦的《自由引导人民》、达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《最后的审判》、董希文的《开国大典》等类似的作品中所感受到的那样。其次，这种态度包括对生命的崇敬，对苦难的同情，对罪恶的愤慨。如古希腊的雕塑《维纳斯》、米开朗基罗的人体艺术、罗中立的《父亲》、王式廓的《血衣》、毕加索的《格尔尼卡》等，就能唤起人们的这些感情。而像李可染的山水画，齐白石的花鸟画的教育功能则体现在它们能使人们更热爱自然、生命和生活。至于那些充满幽默的漫画，也可以使人们在对待人生的各个方面有一种宽厚豁达的胸怀。总之，美术的教育功能体现在各个方面，对此，我们不应做狭义的理解。

（三）美术的审美功能

美术除了认识功能和教育功能之外，还有一个重要的功能——审美功能。科学可以使人们认识抽象真理，美术则能使人认识形象真理，而且同时能够激动人的情绪，使人产生美的感受与感动。科学可以作用于人的理知同时还能作用于人的感情，艺术的这种不同于科学的特殊作用即美感作用，或叫审美作用。我国古代的文艺理论家非常重视美术的审美功能，如宗炳的“畅神”说，姚最的“悦情”说，张彦远的“怡悦情性”说，都不同程度地涉及到了美术的审美功能。的确，优秀的美术作品都有一种使人欣赏时能够完全迷恋，整个心情、精神都感到非常愉快和满足的魅力。这种魅力从根本上说，就是因为优秀的美术作品中有美，美术中的美可以唤起人们的美感，美术的美感作用正是由美术的美所决定的。

关于美术的审美功能，我们可以从如下几个层次来理解。首先，在美术的认识、教育功能中，实际上已包含着审美的作用。比如说美术作品中表现出来的对自然的热爱、对生命的崇敬、对真理的追求本身就已有着“怡悦情性”和“畅神”的审美因素。其次，从美术作品的形式角度看，美术的审美功能更是体现在不同的美术形态中。比如说实用美术，不仅使人们的衣食住行实用、方便，而且有着美的外观。虽然在生活中，人们并不会会有意识地时刻关注这些围绕着他们的美的形式和形态，但这些美却以一种整体的和谐气氛感染人们的情绪，使人们心情舒畅。在纯粹为了人们的精神享受而创作的美术作品中，包括优美、崇高、怪诞等多种形态，他们给人们的审美享受肯定也是有很大区别的。比如说，沃林格曾用美学中移情学派的“移情”概念来解释西方的古希腊和文艺复兴时期等古典形态的美术，认为移情的审美体验特点就是“一种客观化的自我享受”。沃林格的贡献不在于他提出了移情的概念，因为移情学派早在他之前就已由立普斯等人建立起来了，他的独特贡献在于把“移情”的审美体验与美术的具体形态联系在一起论述，提出了与“移情”相反的另一审美体验——抽象冲动这个概念。沃林格认为，原始美术、古代东方美术、晚期罗马美术、早期基督教美术的形态给人的审美体验，都可以归入抽象冲动这一范畴之中。他在论述抽象活动的特点时说，在抽象活动中，“我们更多地所看到的是这样一种活动，这种活动把特别容易唤起人们功利需求的外在世界的单个事物从其对其他事物的依赖和从属中解放了出来，并根除它的演变，从而使之永恒”。在沃林格看来，在这种美术形态中人类能从外物巨大的杂乱无章中摆

脱出来，获得心灵的安息。事实上，正是美术形态的丰富性和各自的特点，使美术在整体上能发挥其巨大的审美功能。

美术的审美功能与美的观念息息相关，我们将在审美教育部分中予以论述。

（四）美术的三种社会功能之间的关系

我们说美术具有认识功能、教育功能和审美功能，但并不是说美术中的某一类作品是以认识功能为主，另一类作品是以教育功能为主，第三类作品则是以审美功能为主。我们说美术中有真、善、美，也并不是说在美术中真、善、美是相互分割、互不相关的，如果那样看待问题，就割裂了真、善、美三者的关系，割裂了美术的认识、教育、审美三种功能之间的关系。实际上，美术的认识、教育、审美三种功能的关系，正如美术中的真、善、美三者的关系一样，是一个辩证统一的关系。

美术的认识功能基于对现实生活的真实反映，真实性是美术作品的基本要求，缺乏真实性的作品也不可能帮助人们正确地认识生活的真理。但艺术的真，既不同于普通实际生活的真，也不同于科学的真，它既是现象的真又是本质的真，既是形象的真又是典型化了的真。这种显现着本质的现象或典型的形象，也就是美术的美。而美在一定条件下总是要引起人们的美感，所以，美术的认识功能总要通过审美功能才能得以实现。一件枯燥无味、不能引起人们美感的美术作品，也不可能帮助人们认识任何生活的真理，起到美术的教育功能。但反过来说，美术的审美作用又都包容着认识功能与教育功能。有人认为山水花鸟画的美术社会功能主要是审美功能，而认识功能和教育功能是不重要的，在这种情况下，美术的审美作用有其独立的意义。这种理论上的偏差根本在于对美和美感的片面看法。事实上，一切好的、健康的或者说美的美术作品，除能给人以美感之外，同时又都对人们有一定的认识作用与教育意义。一幅好的山水花鸟画，不但能使人悦目，而且会给人以理知的满足，使人们更好地认识自然的美，领悟艺术家在美的艺术形象中所要表达的纯真的思想感情，并在美的享受中受到教育。人们在欣赏齐白石的作品时，除了欣赏画家那鲜明的色彩和简洁的笔墨（形式美）之外，也欣赏那些栩栩如生的花鸟草虫的神情和动态（自然美），更欣赏画家在作品中所倾注的对生活的强烈的爱和淳朴的思想感情（艺术家的个性美），在欣赏美术作品的同时，欣赏者的艺术情趣和生活情趣也受到影响，即从中受到了教育。

二、美术的审美教育

美术的审美教育是建立在美术所具有的功能以及与美术这种语言形态相适应的接受方式基础上的。由于这一点，美术的审美教育在整个艺术审美教育中都具有特殊的意义和重要性。同时也意味着美术教育不仅要设计一般的审美教育理论，也要研究审美教育的特殊性。

当我们把美术的审美教育作为一个问题来讨论时，就说明我们已在事实上承认了这样一个前提，那就是不管是在个体发生的意义上，还是在人类发生的意义上，我们都不具备天生的审美能力，包括对美术的审美能力。当然，这并不是说，我们天生就是一块白板，而不具备任何发展审美能力的生理与心理基础和一般的心理能力。因为实际上，我们都有观看世界的眼睛和一般所说的想象力，但是把它们转化为审美的眼睛和审美的想象力，则只能依赖审美教育。我们从美术的审美教育与美的观念、美术的审美教育与审美能力、美术审美教育的特点几个方面来讨论有关的问题。

（一）美术的审美教育与美的观念

在美术的审美教育中，培养接受者的审美观念具有重要意义，这是因为我们的审美感受能力、审美趣味等都与其发生紧密的联系。可以这样说，美的观念既是连接美与美感的中介，又是美感发生的理论基础。那么什么是美的观念呢？美的观念就是那些既反映美的事物的种类的本质和规律，又反映经过典型化了的、非常鲜明的美的事物的个体的现象和形式，既有感性认识中的具体形象，又有理性认识中的高度概括性；既有某类事物的个别性，又有该类事物的普遍性观念。比如说，人们通过对中国农民的认识，形成了关于他们的美的观念，再来欣赏罗中立的油画作品《父亲》，就能感受到这幅作品的深刻性和巨大的震撼力，对这幅作品的审美感情也就会自然流露出来。很显然，一个没有受过任何教育，包括审美教育的人，在这幅作品面前是不会感受到它的美的。当然，人与人之间关于美的观念是有差异的，有些甚至是相互对立的，这种差异与对立既在审美能力方面表现出来，也与不同阶层、不同集团、不同阶级的意识，或者说世界观有联系。罗中立的《父亲》展出不久，就引发了一场理论上的大辩论，各方力

量从各自的立场出发来评价这幅作品，既有肯定的赞扬，也有否定的批评。实际上，这场争论归根到底就是关于美的观念的争论。对《父亲》持否定态度的人，显然就认为这幅作品所描绘的农民不符合他心目中关于中国农民的美的观念。这说明，在对美的认识基础上产生的美的观念，是人们对美术作品进行审美观照的基础，正是在这一基础上形成了人们的审美趣味和偏爱，以及各种审美能力。所以，在审美教育中培养人们的正确而又深刻的美的观念应当是首要的任务。

（二）美术的审美教育与审美能力

毫无疑问，对美术的审美能力的培养和教育必须以一般的认识能力、想象力、直觉能力为基础，但是这些能力本身并不就是审美能力。从最本质的意义上来说，审美能力不是那种能通过逻辑推理辨别出真假善恶的能力；也不是那种通过长久的训练，仅凭直觉就能把握股市行情的能力。这意味着，美术的审美教育要培养的是一种特殊的能力，它们包括对美术的审美态度，对美术作品的形式、结构、语言特征、风格样式的感受力，以及对美术具有丰富的审美经验。

从美术审美教育的角度看，我们着重强调的应该是审美态度，包括对美术的审美态度，是通过审美教育的过程培养出来的。美国心理学家加德纳等人通过研究证明，只有到了9—13岁的儿童才能逐步学会以审美的态度对待艺术作品。当然，这里所包含的前提条件则是必须有正常的审美教育，即有接触、欣赏美术作品的机会和条件，在学校有相应的美育课程。

对美术的审美态度，从理论上说就是人们必须对美术作品采取一种超功利的审美观照态度，而不要像在日常生活中那样只关心对象是什么和有什么用途。但是，审美态度并不是一个空洞无物的东西，它既包含着其他的审美能力，也需要其他的审美能力来给予支持和保证。这些能力，首先就是对美术作品形式的领悟能力和感受能力。

从培养人们对美术的审美能力这一特定立场来看，对形式的感受能力的教育应特别重视，从某种意义上说，它比之传授美术作品所涉及到的有关知识更为重要。比如说，纵使我们通晓《清明上河图》中所有的历史知识，能为作品中出现的每件事物和每个人物命名，并说出他们的来龙去脉，也不能证明我们在审美的意义上把握住了这幅作品。不可否认，具备与作品有关的知识，如作品所描写的对象的知识，作品自身的有关知识（作者的出身、作者的时代等）是审美把握作品形式的基本条件，但只有把这些知识与作品的形式，如它的构图、色彩、线条、明暗、风格样式联系起来整体感受和领悟，这些知识才能转换为一种审美经验。卡西尔说：“艺术家不仅必须感受事物的内在意义和他们的道德生命，他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介，如黏土、青铜、大理石中，而是体现在激发美感的形式中，韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中，正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。”这意味着，在美术的审美教育中，培养接受者对形式的感受力和领悟力具有重要意义。前面说到，审美态度的形式与其他审美能力的发展有联系，事实上，这种联系主要表现在对形式的审美能力方面，人们之所以能把一幅美术作品中的对象与原型区别开来，就在于人们始终把它看成是一个由色彩、线条等美术语言描绘出来的形象，而不是对象本身。反过来说，也正是审美态度使人们对形式的感受力和领悟力得以加强与深化，因为正是审美态度使人们能把注意力投在作品的形式和形象方面。

必须看到，美术作品是一个由形式和内容相互联系而成的整体，对形式的感受一刻也不能离开对内容的把握。所以，美术的审美教育从最终的意义上来说，就是要培养人们对美术作品的整体把握能力，这种能力也可表述为对美术作品具有丰富的审美经验。而这种经验只有在既关注作品的形式，也领悟作品形式所包含的意味，更从整体上理解作品所呈现出来的意义中才能获得。美术作品并不像车尔尼雪夫斯基所说的那样是生活的替代品，而是对生活的重新构造和解释。因为艺术家以美术语言为媒介，在作品中注入了自己的情感、气质与理解，这样，作品中的世界也就获得了区别于生活本身的新的意义，使人们能获得新的经验。从这种意义上说，美术的审美教育也就是使人们通过对美术作品的审美接受，获得更为丰富的对世界、人生、社会的审美经验，从新的角度和立场来观察、理解、体验生活与生命。有一个众所周知的例证可以帮助我们理解这个问题。画家路德维希·李希特曾说他和三个朋友同画一处风景，并要求尽可能真实地复制所看到的对象，但结果就是画出了四幅不相同的风景画。这一事实不仅意味着对象的色彩、线条、明暗等都是通过艺术家的个人气质来领悟的，而且还说明，同一处风景由于四

位不同气质的艺术家的介入而获得了更多表现形态，这样，接受者也就会因此而获得更多的审美经验。艺术史上说伦敦人正是在看了印象派画家画的伦敦的雾的作品之后，才知道和感受到伦敦的雾原来是有颜色的，在此之前，他们一直认为伦敦的雾只有一种颜色，即灰色。在中国，我们也常用“江山如画”来形容一处山水的美丽。这一切都意味着这样一个事实：这个世界由于艺术家们所创作的无数美术作品的介入和存在，才大大丰富了我们的视觉审美经验，而这也正是美术的审美教育必须极力加以培养的。

（三）美术审美教育的特点

1. 寓教于乐

美术审美教育的第一个特点可概括为“寓教于乐”四个字。“寓教于乐”是由古罗马的文艺理论家贺拉斯最早提出来的。他说：“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应给人以快感，同时对生活有帮助……寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”对于贺拉斯所说的“教”我们都能理解，但是对于“乐”我们则还得在贺拉斯的基础上做些补充说明：首先，这个“乐”区别于一般所说的那种快乐，或者说是一种被物化、客观化的美感而区别于那种纯粹生理上的快感。其次，这个“乐”并不仅仅是那种肯定意义上的快乐，而且还包括接受像蒙克那种表现主义、达利那种超现实主义的作品中的怪诞、恐怖的形式与形象所引起的快乐。第三，这个“乐”还可进一步指在接受美术作品时，人们获得了新的活动方式和观察世界的新方式，人们的生活因这种区别于日常生活的活动方式而富有节奏感和丰富性。这就是我们通常所说的美术可以丰富人们的精神生活。

美术审美教育的“寓教于乐”这一特点说明，审美教育实际上涉及到美术功能的各个方面，而不仅只是对美的形式的教育。

2. 潜移默化

美术审美教育的第二个特点是“潜移默化”，使人们在不知不觉中既得到美的享受，又在精神方面得到净化。也就是说，美术的审美教育所产生的影响不是通过硬性灌输，也不是通过纪律约束强迫接受获得的，而是美术作品所包含的美和意义熏陶感染了接受者的结果。柏拉图在谈到艺术作品对培养人们的美学爱好时说：“我们不是应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年们像住在风和日暖的地带一样，四周一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯吗？”

美术作品是以感性形象的具体性和生动性来表达作者的思想情感的，这意味着接受者必须以全身心的力量投入到作品之中去感受它的美与意味，与其共呼吸，共命运，因为只有这样，接受者才能感受到作品的全部魅力。在这种情况下，接受者将被作品所吸引而不可能有任何反思和有意识的记忆来中断和阻隔自己与作品亲密无间的直接交流。正是在这一过程中，接受者在不知不觉中受到作品的感染和教育，精神境界也就会在不知不觉中发生变化。可以这样说，美术的审美教育这种“潜移默化”的作用和特点就像和风细雨之于禾苗，虽使之茁壮成长但又是润物细声或无声的。

三、美术审美教育的意义

（一）美术的审美教育与人的全面发展

马克思主义的创始人曾认为“个人的全面发展……这也正是共产主义者所向往的”。所谓“个人的全面发展”，也就是人以一种全面的方式，作为一个完整的人占有自己的全面本质。但是，这种占有则以人的全面发展的能力为前提条件，这些能力在审美方面就表现为能享受美的能力，在现代社会，艺术世界已成为我们生活中不可缺少的一部分，它围绕着我们并渗透在我们生活的各个方面。一个人如果对他们们的存在熟视无睹，或是即使愿意去欣赏它们，但却没有审美能力得到应有的审美享受，那么这个人的生活空间与精神空间则都将是狭窄和有限的。

进一步看，与其他的精神文化形式比如说科学、哲学、心理学、社会学等比较起来，艺术不但有理性的认识、感性的魅力，而且在反映、描写人类、自然、人生等方面的内容时，还具有全面、具体的性质。也就是说，在艺术作品中，生活的各个方面、各个领域能相互关联成为一个统一的整体，同时，艺术作品的感性特征能呈现出外在世界与我们内在世界（如感情）的具体性，这样它就能使我们细致入微

地体验自然的内在生命，人生的悲欢乐苦，现实生活的复杂性与多面性，艺术家们的创造精神等。这意味着，审美教育可以使人们更全面、更具体地感受到现实生活的意义。审美教育的这种意义在今天显得尤为重要，这是因为在现代社会，由于社会分工的专门化，人们已越来越容易被固定在一个非常有限的工作岗位上，这种情形容易片面发展人的本质力量的某些方面，而其他一些本质力量则因抑制而得不到发展，这样，人也就容易散失对生活全面的、具体的感受力而成为一个“单面人”、片面人。

（二）审美教育在国民教育中的位置

审美教育的意义虽然早在孔子的言论中已有一些表述，但真正成为我国国民教育中的一个组成部分，则是近现代的事。自蔡元培提出“以美育代宗教”的思想，到新中国成立后正式把美育列入与德育、智育、体育并行的一项内容，说明美育，也即审美教育已在我国国民教育体系中占有重要地位。当然，美育与其他教育之间是相互联系、互相渗透的统一体，这种联系表现在：首先，德育、智育、体育是美育的基础。这是因为审美教育是综合性的教育，它涉及到生活、历史、社会、自然等广泛的知识领域，这就需要接受者有较为广阔的知识背景和一定的理解能力，才能形成美的观念，对美的艺术品产生美的感受，积累审美经验。也就是说，一个人的审美能力的发展，除了需要审美教育外，德育、智育、体育的参与和合作也是至关重要的。其次，审美教育对于德育、智育、体育也有反作用。比如说，在德育方面，美术作品甚至可以作为教学的辅导材料，使受教育者通过可感的形象领悟好的品德在人生中的重要性。审美教育对直觉能力、想象力等方面的培养，对于人的智能的发展也有促进作用。审美教育对于其他教育的促进作用最为重要的方面还表现在，它能培养受教育者完整、健全的人格，从而使他们能更有效地在德智体方面得到发展。第三，审美教育在整个国民教育中属于更高层次的教育。蔡元培曾说：“譬之人身，军国民主义者，筋骨也，用以自卫；实利主义者，胃肠也，用以营养；公民道德者，呼吸机循环机也，周贯全体；美育者，神经系也，所以传导；世界观者，心理作用也，附丽于神经系而无迹象之可求。此即五者不可偏废之理也。”在这里，蔡元培把美育比作神经系统，强调了美育在保持各种教育协调统一中的重要作用，同时也说明美育在整个教育中是属于最高层次的活动，这不仅是指他必须在其他教育的基础上才能有效地进行，而且还意味着，比之其他教育，审美教育在更大的程度上受着经济条件的制约。墨子说：“食必常饱，然后求美，衣必求暖，然后求丽，居必常安，然后求乐。”总之，不管从哪种意义上说，审美教育在我国社会主义精神文明建设中占有重要的地位。审美教育能帮助人们形成健康的审美趣味和正确的美学观念，提高人们欣赏、感受美的能力，从而使他们成为一个在德智体各方面全面发展的

第二章 如何欣赏美术作品

当你叩响美术欣赏的大门，你将发现美术有着各种不同的形式，都是导向美的王国的种种途径，在那里隐约着一个为求索者拓展的神奇领域。

美术欣赏作为一种创造性的精神活动，大体可以分为审美感觉、审美理知、审美心象、心境共鸣4个阶段，以下我们分小节来理解。

第一节 色美以感目

色美以感目这一论点是就美术之美通过视觉感官的作用发生心灵感动而谈的。从审美感觉的角度来说，美术被称之为视觉艺术。绘画以其形、色、线的排列组合，明暗、笔墨结构、布局（构图）等造型因素，运用国画、油画、版画、壁画等不同种类的形式、工具、材料，在平面上实现形象创造或整体艺术构成。其中雕塑则以形面、体积、影像结构和贯穿运动线等造型因素，运用雕刀、大理石、青铜、木料等多种多样的材料，在空间实现形象创造和整体艺术构成。美术欣赏者面对着一幅肖像油画或人体艺术、一幅水墨写意山水、一座雕像，被造型性艺术形象攫取目光，首先被唤起视觉的印象，引起审美注意而开始欣赏的过程。

美术欣赏一般将作品从整体构成上分为外层面和内层面，即外部形式结构和内在情感意蕴两个层面。以绘画为审美对象来说，欣赏活动初步形成的感觉印象是对外层的视象感觉，色调或明亮或暗淡，表情或宁静或躁动，笔致或飘逸或沉厚，意向、形式或和谐或奔突，格调或质朴或华贵等等。这感觉印象的初步形成，是和欣赏者的视觉感受力敏锐程度相联系的。视觉感受力，主要是对“形”的感觉的灵敏度。雕刻家摩尔曾说，我们大多只注意“色盲”，实际上“形盲”比“色盲”要多。我们可从中体会对“形”的敏锐之于美术创造活动——包括创作和欣赏两方面，是多么重要，而它的重要性有多么容易被我们忽视。

根据视觉感受的心理活动趋势，大体分为前向型和后随型两种。前向型视知觉感应方式，是一下子立即抓住视觉形象的基本形式感或运动倾向，如斜三角形的动势，正三角形的稳态感，垂直线的肃穆，波浪线的起伏运动，锐三角形的冲力，重复线形的交错、重叠、张力、对峙、疏密、均衡等等构成的不同动势。后随型视知觉感应方式，习惯以目光追随物形轮廓线，从局部向局部轮回一周，合为整体。其感受过程缓慢、形的视觉映象不准，接应力较弱。当然，视觉感受力的敏锐程度和强度、必要的准确性，视知觉感应方式，都不是一成不变的，也不仅仅是视力生理现象。它完全可能在有意识的自我训练中，在多方面素养的配合下，得到调节、校正、发展和提高。

审美感觉的敏锐的整体把握，对于表现性、象征性强的艺术作品来说，往往构成直觉感悟的前导。如青年版画家徐冰的《生命潭》，以一群游动的蝌蚪构成的圆形组合，出现一种相聚相合的“力的图样”，顺着流动的圆形自然冲涌而出。如果我们感觉到这流动着的圆形的整体韵律，被它吸引住，那么，在心灵感应上就出现了欣赏高潮的预备情绪，进而深入探知一个充满活力的物化形式包容的内涵，生命的象征和生命本身的喜悦。

德国女版画家珂勒惠支（1867~1944）的铜版画《农民暴动》组画之五《反抗》，整体形式感是农民反抗者群体的怒潮自右向左前方汹涌而来，形成一条有冲击力的横向倾斜线。一个在前面喝令的老年农妇的高大背影和她高举起的双手以其竖向倾斜线和怒潮的横向倾斜线交叉，共同结构为向前向上的“力

的图式”。队伍上方一面展开的旗作为一条副线强化了这向前、向上的迅猛动势，又以北风鼓起向反方向展飞的“力”使动态化意向获得平衡。

我们以同一作者另一套铜版画名作《织工暴动》组画之三《职工的行列》与前一幅《反抗》对比：这一幅的总体形式感是横跨画面一条静静的水平线。在几乎占去3/4大面积、分割式的水平线下，准备暴动的织工行列以一种沉默的、埋头向前的、被压抑着的“力的图式”酝酿爆发。这一水平线蕴藏的“力”和《反抗》的“力”不同，它是“高潮”的准备，不是“高潮”的到来。但总体形式感又绝不是一条死寂横线，它被一只像是伴随呼喊声的手、一只拳头冲破了，这一高点顺着锄头手把，顺着女工背上睡去的孩子的手臂，构成视线三角形的右侧弦线。从同一高点向左下方伸延，和另一织工揣持着的斧头相连，构成视线三角形的左侧弦线。或者说，在这两条弦线区，正是整个构图的神情集中点——“画眼”所在。

如果我们能迅速抓住画面最基本的形式感、总体形线结构和“力的图示”，就能唤起与画面情感相对应的审美感觉。

第二节 意蕴的感知

有些艺术作品，在总体形式结构背后都隐含着丰富的感情，或思想，或意念，或某种意味等等精神性的内涵，即意蕴美。特定的意蕴美透过意向集中体现出来，也是我们说的作品内容。内容和形式相互渗透、相互交织达到艺术上的统一。因此，把欣赏仅仅归结为感觉，认为纯感觉才是审美的这种理论，我们不与苟同。我们承认，欣赏者对艺术品的感觉印象是极其重要的，缺乏敏锐的感觉，就难以进入欣赏境界的大门。但审美感觉毕竟只是及于对象表层的心理活动，正是由于艺术品外部构成对于欣赏者的感觉——第一信号系统的刺激，他将不满足停留于表象的感觉，而要求对艺术品做进一步探知，从而发生第二信号系统的连锁性反应。这也就是从审美感觉跃入意象理知的过程，心理活动和精神振奋随着开始新的高潮，在求索作品呈现的物态化意象的同时，由于理性参与了欣赏活动而推向深化，从而获得对艺术品内层意蕴的领悟和随之而来的审美愉悦，也只有当欣赏者的审美理知力发挥到相应水平，才有可能实现对人类高度智慧的结晶——艺术文化产品的欣赏。带有理性和知性的欣赏活动所获得的审美经验，比起单纯停留于审美感觉获得的审美经验往往要高出不知多少倍，它不只是更加深刻，而且更加强烈，对心灵的诱发召唤作用也更加持久。当然，这一切仍是以审美对象——作品本身所具有的丰富内涵和精神力、动情力为前提的。同时，作为审美主体的欣赏者也必须付之以相应的精神创造活动。

仍以珂勒惠支的版画为例，如果我们能把握《农民暴动》全套组画的基本主题：表现德国16世纪一次伟大的农民战争，画家通过7幅连续组画，展示农民的受辱、仇恨、斗争、反抗直到最终归于失败……那么，我们对于《反抗》——怒潮的最高点以及画面内含着的抗争意象，就会加深感知和理解。那向前向上的“力的图式”，饱含着复仇的热情和求生存的烈火，那农妇举起的双手以及黑色衣裙的每一条褶皱，似乎都在颤抖着、呼喊着的、号召着……这是奴隶的母亲的身影，她全身洋溢着愤怒，浑身是力，挥手顿足，好像天上的云也应声裂成碎片，而那冲在最前面的是一个少年。在这紧张简约的意象里，在母亲的喝令和儿子没命的向前这鲜明对照中，仿佛预示着一个悲剧的结局——组画最后一幅《战场》，也许就是那一位母亲，提着风灯，在战场上，漆黑的夜里寻找她儿子的尸体。然而，这反抗的背影是令人永远难忘的，鲁迅称赞她的姿态“是所有名画中最有力量的女性的一个”。

第三节 超越感觉和理知

这超越感觉和理知的审美阶段即审美心象，在具有整体性的审美欣赏关照中实现。审美心象的构成，

要求欣赏者借助再创造的想象力、联想力和感情移入，进入艺术境界之中，才能构成欣赏者和作品，即审美主体的心境和审美客体的艺术意象相统一、相符合的心象。这时，作为存在实体的物态化意象也就开始移位，转形为欣赏者心理活动的一部分和作品意象、艺术总体构成相对应又相矛盾的精神存在，即我们所说的心象。审美心象的形成是艺术欣赏活动进入审美高潮的重要标志，审美心象必定带有欣赏者的想象色彩、情感色彩、幻觉色彩以及错觉色彩。所以说：“一千个观者心目中的一千个《星夜》！”看过梵·高的作品《星夜》的人很多，每个人有他自己心目中的星夜，更有他自己独创的审美心象。美术作品本身的意象只有那特定的一个，却因观者不同而千差万别。欣赏者的想象，有它的自由天地，但美术欣赏想象力的发挥到审美心象的形成，总是以作品本身的提示为出发点。或者说，它是欣赏活动中想象的自由性和作品意象的制约性的统一，是欣赏者再造性想象和原作者创造性想象的统一。

例如，梵·高的《向日葵》，作为一幅静物画，从色调、布局、瓶花的特定形线构成，以及笔触的运用，油彩技法上的处理，都显示出画家对自然、生命、人生的独特情感的体验，传达出一种既热烈又悲伤，既躁动又孤寂的心理情绪。它的艺术语言的鲜明性与模糊性，它那以黄色为基调的有意味的形式，具有充分的暗示性，召唤欣赏者的审美想象。欣赏者把那沉甸甸的花盘以及各个花盘四周伸展着又扭曲着的花瓣，想象为一种充溢着张力的新生命，它正在那凋残痛苦的旧生命中诞生，不是没有根据的。或者，将那一盘盘葵花在俯仰张弛之间呈现的力的挣扎，想象为沉默的又欲呼喊的人像，也不是无根据的乱想，而是在艺术作品提示的精神轨迹上创造性的发挥。审美心象，是作品接受者再创造产生的精神奇迹。只有当审美感觉力、理解力、想象力等各种能力的运用升华了时，它们才能自由协调，想象力才能在理解力的指引下，遵从理解力，又突破理解力，在对形象的整体关照中，获得心灵的审美愉悦和超越，追随审美心象在飘逸沉浮的幻化世界中神游。

在世界艺术中居于高峰地位的中国石窟艺术至今常青不凋。敦煌莫高窟表现佛本生故事的壁画，是释迦牟尼成佛前经历的各种磨劫。其中《割肉贸鸽》叙述一只被鹰追逐的小鸽，逃到佛身——尸毗王怀中求救，尸毗王愿用自己的血肉喂鹰，换取鸽子的一息生命。但血肉割尽，直到全力投身到秤盘上，也还抵不上小鸽的重量，于是大地震动，一切复归原状。这可怕的梦魇原来是神祇的试探。壁画中佛身——尸毗王安详地盘腿而坐，一手举在胸前，另一手托着小鸽，身旁是刽子手，周围众多人物，或悲叹，或哀伤，或同情，或恐惧，空中舞荡着飞天的飘带，如和声伴奏，衬托着这悲剧性的、庄严的主题。宗教的苦难、肉体的酷刑、沉重阴郁的图景，寓含在如此强烈动荡的形式中。当时佛教天国对宗教信仰的煽动力量，在现代观赏者的心目中已不复存在，而图景本身的大含量、多义性和模糊性，却为欣赏者创造出与壁画意象具有某种重合性的审美心象，提供了广阔自由的想象空间：或从中体味人间的悲惨世界，或从中参悟人生的苦难，或唤起某种痛苦而崇高的献身精神，或向往一种超凡的博大仁慈的胸怀，等等。种种多层面、多角度的迁想，既是审美心象的再造，又为壁画本身艺术生命力的再生增添了永恒不泯的光彩。

审美心象的形成，有时是在整体性审美观照中，感觉与理知两种不同的心理因素，相互矛盾、相互冲突，又相互交织、相互渗透中，逐渐明朗化的。此处列举唤起心理上某种震撼感。

值得注意的是联觉、通感始终是相对应的，相对于艺术品主要的审美意象性质来说，联觉、通感也只能是有限度的。

第四节 心境的共鸣

如果我们为一种色彩、一支曲子、一段节奏、一个造型形式所吸引，把审美感知和审美注意完全集中到这种特质上，这种基本特质在我们心中唤起一种特殊的情绪，我们把它叫做“预备情绪”。“预备情绪”意味着从日常探知态度到审美态度的转变。在转变过程中，仿佛出现一种奇特的精神力量，直觉交流的心理力量，将我们日常生活正常的经验、活动垂直切断，把我们引向另一个世界，去过另一种“瞬息生活”。对现实世界超越的心境，是心境共鸣到来的情感标志。我们仿佛和艺术作品提供的审美对象共

声息、同忧乐。它实现了我们看到它的愿望，它在某种程度上满足了我们对于美的渴求，它产生了一种它从未有过的光彩和魅力，它使我们忘记它的不完美，使我们将业已形成的审美心象与它进一步交融、丰富、提高，从而在我们心灵中产生一阵强烈的情绪，一阵陶醉，一种由它引起的喜悦安逸，好像沉醉于馥郁的花香、醇厚的美酒中一样。我们分享着对方的情感，我们的心理状态与对象的“质和谐结构”同构，进入审美经验的高潮——心境共鸣。

心境共鸣是人类独具的高尚情致的集中表现，也是审美主体在欣赏的创造性活动中所得到的精神报偿，这审美经验最后阶段的完成，包含着先前阶段的复合经验特点，大体上可以区分出三种要素：一是情绪要素——审美冲动和审美兴奋；二是创造活动的要素——从审美感觉到心象，构成一个整体的审美对象；三是接受要素，对业已揭示的“质和谐结构”的知觉，这其中通过“有意味的形式”达到整体的完形。凡具有丰富内涵的艺术品，具有形式意味的潜能，一旦我们的审美注意习惯了敏锐地辨别、体验和认同它的形式，那么这种形式背后隐藏的各种感情价值同它们引起的感情经验相融合起来的时候，它就不仅在我们心中创造了共鸣的环境，唤起“瞬息生活”第一种情感反应，同时，也唤起“审美观照”对“质和谐结构”的第二种情感反应。这里面包含着对业已形成的审美对象的价值发现的感觉、承认的感觉和评价的感觉，也包含与审美对象直接交流中产生的基本的、生动的情感反应。

欣赏活动的整个心理活动、整个过程贯穿着一种特殊的精神探索的焦虑，一种生气勃勃的可塑性，在心境共鸣的完成阶段里，充满着一种愉快的经验，一种由衷的赞美，一种迷狂的欣喜，和各种意向相冲撞产生的心灵净化和精神的升华。

这一审美经验的过程不仅品类繁多，而且包含了许多特殊阶段，这各个阶段起始于艺术品审美价值本身，又取决于欣赏者的心理类型、审美能力、情感类型、文化素养和美学素养等等。

罗丹曾把艺术家比做响亮而精美的琴，每个时代的声音都会在琴弦上发出不同的颤动，然后扩展到其他的人。艺术欣赏共鸣的频率、高低，会产生不同的审美范畴，我们将审美经验从总体上划分为壮美、优美、悲剧性和喜剧性4种类别。壮美和优美相对应，具有不同的审美特征，适应不同的欣赏需要，没有高低之分。壮美表现为一定的“作”和“量”，雄浑豪放，如掣电流虹，喷薄而出，中国古典美学谓之“阳刚之美”。优美表现为一定的“韵”和“秀”，柔和飘逸，如烟云舒卷，温文含蓄，中国古典美学谓之“阴柔之美”。西方美术史常以米开朗基罗的雕刻、壁画艺术为壮美的代表，以拉斐尔的绘画为优美的代表。不同性格、不同心理素质的欣赏者，自觉或不自觉地流露出各自的情感惯性，往往易于为特定审美范畴或特定风格的艺术所打动。

悲剧性与喜剧性相对应，悲剧性作为一种审美范畴和崇高美相联系，喜剧性则和滑稽美相联系。悲剧性主要揭示美好的和理想之破灭和死亡，喜剧性主要揭示丑恶的和卑下的行径逆逞。所以鲁迅说：“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”但有些时候反面人物也可能构成悲剧性格，例举绘画中反面人物的悲剧。对悲剧性或喜剧性艺术的欣赏倾向，往往和欣赏者的情感类型、心理类型有关。喜爱悲剧性艺术的人，往往更内向、偏重感情；喜爱欣赏喜剧性艺术的人，往往较外向，偏于理智。悲剧使我们接近崇高美，唤起灵魂对于崇高品行的情感经验，它能打开我们的心灵，在那里点燃一束隐秘神圣的火花，它用苦难的泪水，净化我们的心灵。我们可以把悲剧比喻为“酒神”精神的艺术，具有“酒神”精神的人要求紧张的力的变化，“酒神”精神的悲剧性艺术，满足这种心理要求，搅扰人的情感，令人迷狂。喜剧使我们接近滑稽美，唤起灵魂中对喜剧人物的嘲笑，催发出自我荣誉感。我们可以把喜剧比喻为“日神”精神的艺术，具有“日神”精神的人追求强烈而又平静的乐趣，“日神”精神的喜剧艺术，为他展开全部人间喜剧，就像那五光十色的迷人的图画，他从中得到睿智的快乐。日神光照理智，促人冷静和清醒。总之，心境的共鸣，来自两方面的移情力：一方面，是创作者“移我情”，将自我情感移入作品；一方面，是情感物态化的作品对于欣赏者产生“移他情”的魅力。人类共有的情致被唤醒，人心诗心相知相通，往往就是艺术品长存的基础，所以歌德在《浮士德》中说：“诚实的朋友，灰色是一切的理论，只有人生的金树常青。”