

Abstraction and Empathy

抽象与移情

对艺术风格的心理学研究

[德] 沃林格/著 王才勇/译



金城出版社
GOLD WALL PRESS

Abstraction and Empathy

抽象与移情

对艺术风格的心理学研究

[德] 沃林格/著 王才勇/译

图书在版编目 (CIP) 数据

抽象与移情/(德)沃林格著;王才勇译.

—北京:金城出版社,2010.8

ISBN 978-7-80251-556-7

I. ①抽… II. ①沃…②王… III. ①艺术心理学—研究 IV. ①J0-05
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第152278号

Copyright©2010 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归**金城出版社**所有,未经合法许可,严禁任何方式使用。

抽象与移情

作 者 [德]沃林格著
责任编辑 方小丽 张业宏
开 本 635毫米×965毫米
印 张 10
字 数 140千字
版 次 2010年9月第1版 2010年9月第1次印刷
印 刷 北京蓝图印刷有限公司
书 号 ISBN 978-7-80251-556-7
定 价 28.00元

出版发行 **金城出版社** 北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013
发 行 部 (010) 84254364
编 辑 部 (010) 84250838
总 编 室 (010) 64228516
网 址 <http://www.jccb.com.cn>
电子邮箱 jinchengchuban@163.com
法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

译者序

这本被奉为现代艺术经典的名著，自1907年诞生起，从未失落各国学界和创作界的关注。不仅艺术研究界，就连专门培养创作人才的院校，都将该书定为启开现代艺术奥秘的经典读本。甚至一些综合院校，至今也一直将该书视为艺术学科的必修经典。

无疑，该书的成功在于她开启了通向现代艺术的路径。可是，通读全书，话题却很少涉及现代艺术，而且，通篇谈的都是古代艺术，从古埃及经晚期罗马，一直到拜占庭艺术。其实，那是作者的叙事策略。所谈虽然是古代艺术，问题却来自现代。作者写作该书时的20世纪初，恰是现代艺术经过此前数十年的磨炼正悄悄走上全方位展开和推进的年代，而理论界当时又正风靡“移情说”。这种理论显然只对应于自古希腊和文艺复兴以来的主流艺术样式，而与正悄然而起的新艺术（现代艺术）却与之相距甚远。新艺术正处于萌芽状态，为了说明“移情说”的偏废，而简单地直接从当时新艺术入手，显然不仅缺乏有效说服力，而且也很难使问题明朗，因为处于萌发期的现代艺术，其自身形态和样式还未全然展开。此时，维也纳学派主将里格耳将史上不同艺术风格的出现和演递看成是不同艺术意志使然的观点，对沃林格发生重大影响，使他看到任何艺术都有其存在理由。于是，艺术史上与正统古希腊艺术呈不同形态的古埃及、晚期罗马和拜占庭艺术便进入了他的眼帘。这些艺术一方面展现了与当时古希腊艺术的不同形态，另一方面却抽象地演示了沃林格时代正悄然崛起之现代艺术的原则。说清那些未被后人充分重视的古代艺术的存在价值，同时也就昭示了当时现代艺术的合理性所在。

基于这样的思路，沃林格带着当下意识，对史上那些未被充分重视之古代艺术进行了独到的分析和阐释。那些古代艺术之所以未被后人重视，并不是因为这些艺术本身不行，而是因为后人用古希腊文艺复兴时期艺术样式标准来看他们的结果，即基于移情需求的艺术；而他们是完全不同的另一种艺术意志使然，是一种基于抽象需求的艺术。这样一来，不同于古希腊文艺复兴样式的艺术就不是一种低等的艺术，而有其自身存在价值和美学依据。同时，移情不是铸成艺术的唯一心理依据，与之相反的抽象同样也是一种艺术心理。在论述这种以往被忽略之艺术心理时，沃林格详尽指出了抽象的艺术表现力问题。

如此论述对当时正处于萌动中的现代艺术的发展显然具有重大启示和推动作用。众所周知，自19世纪中叶萌发的现代艺术，指向的恰是背离古希腊、文艺复兴以来的传统，也就是说走离移情。结果自然是，走向变形、解体，也就是由具象走向抽象。所以，19世纪中叶至第一次世界大战爆发时期，西方现代艺术的核心问题就是，一步步告别具象，一步步走向抽象。抽象也就必然赋予形式独立意义，所以，形式主义也就成为这一时期艺术的总体倾向。沃林格的研究虽然着手于古代，但是，落点却指向现代。他指明了抽象物特有的表现力和美学价值，使得正待迸发的现代艺术毫无顾虑地沿着抽象和形式化道路大胆前行。

当然，第二次世界大战后，从具象走向抽象或形式化已不再成为现代艺术的核心问题，但是，它已深入到现代艺术的内里，成为现代艺术不可或缺的基本要素。直到今天，现代艺术也没有走出抽象或形式化的框架。无疑，现代人的抽象倾向一如既往。只要现代人的世界感使人一直怀有着抽象冲动，《抽象与移情》就不会失落反响。

译者 2010年夏于沪上寓所

目 录

001	第一部分 理论篇	
	第一章 抽象与移情	002
	第二章 自然主义与风格	021
039	第二部分 实践篇	
	第三章 装饰艺术	040
	第四章 抽象与移情在建筑艺术和雕塑 艺术中的例选	059
	第五章 北方早期文艺复兴时期的艺术	080
093	附录 论艺术的超验性和内在性	
	1981年德语版跋	104



第一部分



理论篇

Theoretical Part

第一章 抽象与移情

本书准备探讨的是有关艺术作品，尤其是造型艺术作品中的美学问题，因此，自然美的问题显然不在本书探讨之列。尽管大多探讨艺术作品的美学和艺术史研究，不承认我所界定的这个范围并直截了当地对自然美的探讨移入到艺术美中，但是，我所界定的这个范围并不因此而失去意义。

本书的探讨以之为出发点的前提是：只要人们把物的可见外观理解成自然，那么，作为独立有机存在的艺术作品就与自然具有同等价值，而且，它无须与自然发生关联就已深入到了自然的最深层的内在本质中。自然美即使成了艺术作品的一个富有价值的要素，而且确实与艺术作品有相同的部分，那它也绝不能被视为艺术作品的一个前提条件。

我们的这个前提蕴含着这样一个结论：专门的艺术法则与有关自然美的美学理论原则上毫不相关，例如，有关专门艺术法则的探讨就不会关心某个景致何以为美的条件，而去探讨对该景致的表现 (Ausdruck, der) 何以成为艺术作品的条件¹。

1. 参阅希尔德布兰德《形式问题》一书中的这样一段话：“在艺术作品的结构造型上出现的形式问题，并不是一个孤立地直接就自然对象提出的问题，它绝对是指向艺术家的。”或者参阅另一段话：“造型艺术创作所处理的对象，并不是一种自在地就是富有诗意或具有伦理效用或富有趣味的对象，而是一种通过表现方式才能加以解释的对象。”希尔德布兰德的“结构造型”这个词并没有把人们引入歧途，这个词在他那里包含着所有那些由单纯模仿出发去制作一部艺术作品的要素。对此，可参阅《形式问题》第三版序言中的详细论述，希尔德布兰德在该书的第三版序言中，明确地阐述了他的艺术信条。

当代美学迈出了从审美客观论到审美主观论的决定性的一步,这就是说,当代美学研究不再从审美对象的形式出发,而是从观照主体的行为出发。这样的美学在人们一般宽泛地称为移情说的理论中达到了顶峰,这个理论首先在立普斯¹那里得到了明确而广泛的表述。因此,立普斯的美学体系就可视为以后移情说理论的代表²。

本书的研究主要在于指出,这种由移情概念出发的当代美学是如何与浩瀚的艺术史不相符合的,这样的美学充其量只是在人类艺术感知的某个要素上建立了阿基米德式的原则,这种美学只有与从对应的另一个要素出发的思路相结合,才能成为一个包罗万象的美学体系。

作为这种对应要素,我们注意到了这样一种美学,这种美学并不是从人的移情冲动(Einfühlungsdrange,der)出发,而是从人的抽象冲动(Abstraktionsdrange,der)出发的。就像移情冲动作为审美体验(Ästhetische Erleben,das)的前提条件是在有机的美(organische Schönheit,die)中获得满足一样,抽象冲动是在非生命的无机的美(unorganische Schönheit,sie)中,在结晶质的美(kristallinische Schönheit,die)中获得满足的,一般地说,它是在抽象的合规律性

1.立普斯(Theodore Lipps, 1851—1914),德国著名心理学家和美学家,移情说美学理论的最主要代表。沃林格在写作该书之时,立普斯的主要美学著作(《空间美学》,1893—1897年,《美学》1903年)均已出版。因而沃林格在本书中的立论就从立普斯的移情说美学出发,他的理论目的就是要补充、完善立普斯的学说。——译者

2.这样的界定是迫不得已的,因为这里不可能再有篇幅去比较分析各种由心理移情活动出发的体系,因此,我们在这里不得不撇开对立普斯理论体系的各种批判,更何况我们在此所引用的只是一般的基本思想。有关对移情问题的阐述,可以一直追溯到浪漫派那些人,他们用现代美学所说的艺术直觉,率先提出了移情说的基本思想。对移情问题进行科学探讨的人有洛采、弗里德利希·弗舍尔、罗伯特·弗舍尔、伏尔盖特[Johannes Volkelt, 1848—1930,德国哲学家、美学家。移情说美学的著名代表。其美学名著《美学体系》三卷本,出版于1905年至1914年间。]、谷鲁斯[(Karl Groos, 1861—1946,德国哲学家、美学家。移情说美学的著名代表。美学方面的著作有:《美学导论》(1892年),《审美欣赏》(1902年)等。]、西伯克[Hermann Siebeck, 1842—1920],德国哲学家、美学家。移情说美学的著名代表。美学著作有:《审美观赏的本质》(1875年),《论音乐中的移情》(1906年),《听觉艺术中心心理学和美学的基本问题》(1909年)等。]以及立普斯。有关探讨移情问题的更详尽的情况可参阅保罗·斯泰恩(Paul Stern,生卒年代不详,德国历史学家。)的那篇明确而又杰出的慕尼黑博士论文:《现代美学中的移情和联想》(慕尼黑,1897年)。

(Gesetzmäßigkeit, die) 和必然性中获得满足的。

由于移情概念对我们的理论具有特定意义，因而，我们首先要做的工作就是在极严格的意义上描述移情概念的特征，我们这样做的意图就是要阐明抽象与移情的对立关系¹。描述移情这种审美体验特点的最简单套话就是：审美享受 (Ästhetische Genuß, der) 是一种客观化的自我享受 (Selbstgenuß, der)。审美享受就是在一个与自我不同的感性对象中玩味自我 (Ich) 本身，即把自我移入到对象中去。“我移入到对象中去的東西，整个地来看就是生命，而生命就是力、内心活动、努力和成功。用一句话来说，生命就是活动，这种活动就是我为其中体验到某种力量损耗的东西，这也就是一种意志活动 (Willenstätigkeit, die)，它在不停地努力或追求。”

当以往的美学使用快感和痛感这些概念时，立普斯只承认它们具有表达感受的价值，在这样的意义上，我们所说的某个颜色的深或浅，就不是该颜色本身的东西，而是对该颜色的一种感受。因此，决定性的东西与其说是感受的表达，不如说是感受本身。这就是说，决定性的东西是一种内心活动、一种内在生命、一种内在的自我实现 (Selbstbetätigung, die)。

移情活动的前提条件是一般的统觉活动。“每一个感性客体，就它对我来说是存在 (Dasein) 的这一点而言，在任何情况下都只是双重作用的结果，即感性对象和我的统觉活动的结果。”任何一个简单的线条，只要我试图按照它所是的那样去把握它，都会使我产生一种统觉活动，我必须去扩充内在视线，直到把握了线条的所有部分为止。我必须内在地限定这样把握到的东西，并自为地 (für sich) 把这东西从其环境中抽离出来。因此，每一个线条都已使我产生了一种包含着两个方面的内在活动，即扩充和限定。此外，每个线条凭借其方向性和样式，还会向我提出各种各样的特殊指令。

因此，就出现了这样的问题：我如何去对待这种指令呢？这里存在着

1. 立普斯本人在1906年的《未来》周刊上，发表了一篇概述其学说的文章，他公开阐述了他的基本思想。而我们下面对移情概念之特征的描述，部分地方还要逐字引用立普斯理论的基本思想。

两种可能，即接受这样的指令和拒斥这样的指令；要么我自由地去从事对象所要求我进行的活动，要么就去拒斥这种指令，要么我自身的天生本能倾向和自我实现的需求与对象的指令相一致，要么就是相反。我们在任何情况下都有自我实现的需求，甚至可以说，这是构成我们本质的基本需求。但是，由感性客体所催发出的自我实现却表现出这样一种特点，它鉴于上述这些情形，并不是顺利地、没有内在矛盾地由自我而实现的。

如果自我能够排除内在矛盾从事这种由对象引起的活动，那么，自我就具有了对自由的感受。快感始终就是一种对自由的自我实现活动的感受。如果活动是无内在冲突地进行的，那么，快感就对应地是所体验过的活动感受的体现，这种体现就是活动指令和成功实现之间自由统一意识标志。

可是，在上述两种情况下，都会出现天生的自我实现活动与对象给自我的指令要求间的冲突。同样，对这种冲突的感受就是客体所引起的一种痛感。立普斯称前一种情形为肯定性移情，后一种情形为否定性移情。由于这种一般的统觉活动把客体带到了自我的精神(Geist, der)活动领地，因而，这种统觉活动也就成了客体的组成部分。“一个客体的形式，始终是一个由自我的内在活动所造就的形式。一个感觉到的客体，严格地来说是一种非物，一种并不存在而且不会存在的东西，这是所有心理学，更是所有美学的一个基本事实。由于客体对我来说是存在的——人们只能在这样的意义上去谈论客体——因而，它也就渗透着我的活动，渗透着我的内在生命。”可见，这种统觉活动并不是一种任意的和随心所欲的活动，它必然与客体相关。

在肯定性的移情活动中，即在天生的自我实现倾向与感性客体所引起的活动发生一致的情形中，统觉活动就成了审美享受，面对艺术作品所产生的就是这种肯定性移情。这里，艺术作品具体表现为移情活动这一点构成了移情说的基石，由此也就生发出了有关美和丑的定义，例如，立普斯曾说：“仅就产生这种移情活动来看，对象的造型就是美的，对象的美就是这种自我在想象中深入到对象里去的自由活动，而相反，当自我在对象中不能进行这种活动之时，当自我在形式中或在对形式的观照中，内在地感受

到不自由、受阻挠，感受到一种遏制之时，那么，该对象的形式就是丑的。”

（立普斯：《美学》）

这里已不再存在进一步改造这种移情说体系的余地了。因而，我们的意图在于揭示这种审美体验方式的立足之点，即揭示这种审美体验方式的心理依据。正是基于此，我们才理解了那句对我们来说很重要的套话，即“审美享受是一种客观化的自我享受”。这句套话应成为我们下面进一步探讨的前提背景，所以，我们在这里又重新提到了这句话。

下面进一步探讨的主旨在于证实，主张这种移情活动在任何情况下都是艺术创造前提条件的推测是站不住脚的。如果依据这种移情说，我们面对许多时代和许多民族的艺术创造，大多是茫然而不知所措的，例如，对于理解由古希腊罗马和当代各国艺术的狭隘框架中走出来的那些庞大艺术品综合体来说，移情说就提供不出任何一个可以依循的线索。这就迫使我们去接受这样一种认识：在此存在着一种与移情完全不同的心理过程，这个心理过程解释了那些风格（Stil, der）特有的、我们一般只是否定地去看待的特点。在我们准备粗略地去界定这个心理过程之前，我们必须先说明一下有关艺术学的一些基本概念，因为，只有基本概念统一，往下的理解才有可能。

19世纪，曾出现了艺术史研究的繁荣局面，当时有关艺术作品起源的理论几乎全是建立在唯物主义观点之上的。这样一来，就不会有人再去关心、探究艺术本质的努力作为对18世纪思辨美学和美学中美的精神的回复是怎样健全和符合理智的。当时新出现的学科就以这样的方式获得了一个极有价值的基石。当时问世的一本著作，即高特弗里特·塞姆佩尔¹的《风格》一书，不管怎么说都是艺术史上的一个重大成就，这个成就就像每一个庞大的严加推敲的思想体系那样，是超然于“正确”或“错误”这种历史

1.高特弗里特·塞姆佩尔（Gottfried Semper, 1803—1879），德国艺术理论家和著名建筑师。1860年至1863年间出版的两卷本著作《风格》（全称为《技术与结构艺术中的风格》）主要批判了当时资本主义社会的分工，认为这种分工是资产阶级社会中艺术衰落的主要原因。他的建筑实践主要以文艺复兴全盛时期和巴洛克式的风格进行，著名的建筑作品有：德累斯顿的皇家剧院（1837—1841）和新博物馆（1847—1854）以及苏黎世的综合中等技术学校（1858—1864）等。——译者

评价之外的。

尽管如此，现在在我们看来，塞姆佩尔的这本在艺术作品起源问题上表现出唯物主义观点的著作，既是对进步的敌视，也是简单思维的大本营所在。¹这种唯物主义观点渗透到所有领域，并超越19世纪深入到我们现在的20世纪中，如今，大多数艺术史的研究都把这种唯物主义观点视为潜在的原则。我们认为，这样过分看重艺术的这种附属要素，就很难再深入到艺术作品的最内在本质中，更何况，并不是每一个引用塞姆佩尔的人都领会了塞姆佩尔的精神实质。今天，人们又普遍对这种简单化的、不费神艺术唯物论产生了不满。抨击这个思想体系最激烈的人是死于青年时代的维也纳学者阿劳意斯·里格耳²，他那本有关晚期罗马美术工艺的浩瀚巨著，内容深刻，具有划时代的意义，可惜这本著作未能及时受到世人的赏识——部分原因是由于该书在当时出版发行方面存在着困难³。

里格耳首先在艺术史的研究方法中引进了“艺术意志”这个概念。而对于“绝对艺术意志”(absolute Kunstwollen, das) 人们应理解成那种潜在的内心要求，这种要求是完全独立于客体对象和艺术创作方式的，它自为地产生并表现为形式意志(Formwillen, das)。这种内心要求是一切艺术创作活动的最初的契机，而且，每部艺术作品就其最内在的本质来看，都

1. 塞姆佩尔在这本著作中严厉批判了当时资本主义社会的现实及其艺术创作活动，而且他把当时艺术创作活动的根源归结为当时的资本主义生产状况。——译者

2. 阿劳意斯·里格耳(Alois Riegl, 1858—1905)，奥地利美术史学家，美术史上“维也纳学派”的创始人。著有《风格问题》(1893年)、《晚期罗马的美术工艺》(1901年)、《荷兰的群像》(1902年)等书。他认为，主宰艺术创作活动的是人根据特定历史条件与世界相抗衡的一种“艺术意志”(Kunstwollen, das)，一切艺术作品都是人根据特定“艺术意志”创造出来的，而且，艺术史研究要以揭示各时代、各民族特定的“艺术意志”为主要课题，例如，对于晚期罗马时代的艺术作品不能简单地认为，它们就是希腊、早期罗马时代艺术作品的一种颓废堕落，而要揭示这些晚期罗马时代艺术作品的独特的艺术意志。沃林格的《抽象与移情》一书就是以里格耳的这个理论为依据而展开的，而且沃林格进一步充实、发挥了里格耳的理论。——译者

3. 我的著作在某些地方还是以里格耳在《风格问题》和《晚期罗马的美术工艺》中表达的观点为依据的。里格耳在这些著作中的见解，对理解我的观点来说，尽管不是绝对必不可少的，但都是相当有益的。虽然我并没有在所有观点上全盘采纳里格耳的思想，但是在研究方法上，我与里格耳是立足在同一基点上的。因此，对于里格耳在方法上给我的巨大启示，我谨向他致以深切的谢意。

只是这种先验¹存在的绝对艺术意志的客观化。艺术唯物论方法着重强调的东西，其实在高特弗里特·塞姆佩尔那里并不直接地就有，而是部分地来自对塞姆佩尔著作错误的、肤浅的解释。艺术唯物论的方法在原始艺术作品中看到了三种要素：功利目的、原始材料和技巧。这样一来，对塞姆佩尔来说，艺术史归根到底就是技巧的演变史。而与此相反的新观点则把艺术发展史视为意志的演变史。从心理学角度来看，技巧是第二性的东西，它只是意志所导致的结果。因此，我们不能把往日特定风格的消失归之于缺乏某种技巧，而应归之于产生了不同的意志。所以，决定性的东西就是里格耳称之为“绝对艺术意志”的东西以及只能由功利目的、原始材料和技巧这三要素去规定的东西，“与这三要素相应的不再是那种唯物论赋予该三要素的积极的创造主体，而是一个遏制性的、消极的主体，这就是说，这三要素仿佛构成了整个创造物的变动要素”（《晚期罗马的美术工艺》）。²

一般很难理解，艺术意志这个概念何以获得了如此独特的意义。这通常是由于，人们往往从这样一种根深蒂固的朴素原则出发，即艺术意志，一种先于艺术作品而产生的目的意识的冲动，在任何时候都是与人们称之为风格化的一定程度上的变形（Variationen, die）相统一的，而且，只要去观赏造型艺术就能看到，这种变形合目的地接近了自然原型（Naturvorbild, das）。

我们以往对艺术作品所作的一切评判，都犯有这种片面性的毛病，我们必须承认这一点，但是，这种承认又很少表明什么，因为，那种使我们显出片面性的评判方式有着悠久的传统，它明显地成了我们的习惯方式，以

1. 此处“先验”与下面所述“艺术意志”植根于“世界感”（Weltgefühl, das）的说法看起来似乎矛盾，其实不然。我以为，此处“先验”不能理解成天生自在、凝固不变，而应理解成相对艺术作品来说的先验，即这种“艺术意志”是先于艺术作品而存在并制约艺术活动的。——译者

2. 沃尔夫林曾指出：“我当然绝不会去否认，单个造型在技巧方面的根源。材料特性、对它的加工方式、设计，自然会产生一些影响，但是，我——面对新近出现的一些探讨——所要坚持的是，技巧永远创造不出某种风格。在人们所谈的艺术范围内，第一性的东西始终是一种特定的形式感（Formgefühl, das），技巧性地制作的形式不能与这种形式感相悖，技巧性地制作的形式只有在顺应当时的形式趣味时，它才能获得存在。”（《文艺复兴运动与巴洛克风》，1888年）

至于这里依然存在着对或多或少的理智活动的意义的重新评估。感知活动为了在不着痕迹的最初观照中，迅速回复到它那原始的牢不可破的意象中，它就只有努力去效仿那种理智活动。我们毫不怀疑地所坚持的评判标准正如前面所述，就是对真实的接近，对有机生命本身的接近。我们有关风格的概念和美学上所说的美的概念，实际上与上述这种评判标准是根本不可分割的，我们的这两个概念在自然主义(Naturalismus, der)理论中就被视为艺术作品的一种附属要素¹。

抛开这个理论，便呈现出这样一种情形，即我们用含义不明确的“风格”这个词所粗略地描述的那种高级要素，具有了一种我们赋予它的对复现有机生命真实(Organisch-Lebenswahre, das)所起的调节和修正作用。

任何一种艺术史的研究方法，如果抛弃了这种看法，都将被指责为是虚假的、是一种对“健全人类知性”的损害。这种“健全人类知性”与我们的迟钝精神的不同之处在于，它摆脱了我们想象行程的那种如此狭小和受限定的眼界，并且认可其他前提条件存在的可能。这样，留存下来的就始终是那些有才能的人们个人的思想，时代就以这些人的思想为荣。

在我们进一步深入探讨之前，还必须明确模仿自然与美学的关系。这里，真正的美学并不触及模仿本能(Nachahmungstrieb, der)这种人类的基本欲求，而且，模仿本能在实现原则上是与艺术丝毫不相关的，这无疑众所公认的事实。

然而，这里还必须把模仿本能与作为一种艺术样式的自然主义区分开来。这两者在外表特征上是根本不相关的，而且，它们也必然明显地被彼此区分开来。但是，这种区别又是很难察觉的，在这样的情形下，任何一种对这两个概念的混淆都会导致极大的不良后果，这兴许就是我们要寻找的

1.例如，人们所想到的只是，即便是一个受过艺术训练的现代观众，在表述诸情形中的某一种情形时，面对某种现象，如面对贺德勒(Ferdinand Hodler, 1853—1918, 瑞士画家，瑞士现代派绘画的创始者。其所作的风俗画、历史画和风景面多用平行、对称方法组织画面，造型富于装饰性和象征意味。代表作有：《玛丽涅诺之退却》《威廉·退尔》《昼》《夜》《伐木者》等。——译者)的作品也是多么束手无策，这就表明，人们是多么习惯于把自然美和自然真实视为艺术美的条件。

混淆模仿自然与艺术关系的根源所在，大多数受过专门训练的艺术工作者都搞不清楚模仿自然与艺术之间的关系。

原始模仿本能在任何时代都存在，而且，它的发展史就是不具有美学意义的人类手工模仿技巧的发展史。恰恰是在最远古的时代，这种本能完全地与真正的艺术本能（Kunsttrieb, der）相分离了。这种本能尤其在工艺美术中，也就是在那些小偶像和象征性的小玩意上得到了实现，这些小偶像和小玩意，我们在所有人类早期艺术活动中都能看到，而且这些东西时常直接地与表现出有关民族纯粹艺术本能的创造物相矛盾。对此，人们只需回想一下，例如在埃及人那里，模仿本能和艺术本能是怎样彼此分离又并行不悖的。当所谓的民间艺术用奇特的现实主义（Realismus, der）创造了那些著名的诸如《书记像》或《村长像》¹的雕塑作品之时，被误认为是“宫廷艺术”的那种真正的艺术就表现出了一种严格的不同于任何一种现实主义的风格，这既不是由于没有技巧，也不是由于某种僵化状态，而是由于一种特定的心理本能在此得到了满足。这就是我们在下面进一步探讨中还要阐述的东西。真正的艺术在任何时候都满足了一种深层的心理需要（psychische Bedürfnis, das），而不是满足了那种纯粹的模仿本能，即对仿造自然原型的游戏式的愉悦。环绕着艺术概念的神秘光环，人们在任何时代都能感受到的对艺术的所有迷狂，只有从心理学角度才能去解释，因为，由此可以看到，艺术植根于人的心理需要而且满足了人的心理需要。

只有在这样的意义上，艺术史才获得了一种几乎与宗教史具有同等价值的意义。如果人们把一切形而上学都视为其根本上所是的东西，即视为人与自然的一种分离，那么，施马尔佐夫²在他基本概念中以此为出发点的

1.《书记像》系古埃及第五王朝最著名的人物圆雕；《村长像》系古埃及第四王朝最著名的人物木雕。两尊雕像以纯熟而圆润的刀法和写实技巧，把人物表现得生动有力。因而，这两尊雕像成了古埃及雕塑中的现实主义杰作。——译者

2.施马尔佐夫（August Schmarsow, 1853—1936），德国艺术学家。他在艺术理论上的主要观点是，主张“艺术自由”是创作的基础，并视艺术为一种“形式创作”，因此他认为：“艺术是人与自然的一种分离。”著有研究13世纪至14世纪意大利艺术和15世纪莱茵河上游色彩画方面的著作，而且在考察马萨乔（Masaccio）和玛索利诺（Masolino）、维敦（R.van der Veyden）和康平（R.Campin）的创作风格方面，留有许多著作。——译者

模式（“艺术是人与自然的一种分离”），便是很有意义的。单纯的模仿本能同样或多或少地与这种分离本能相关，就像在另一方面，例如自然力的功利创造（这也是一种与自然的分离）与为自身创造上帝的高级心理本能相关一样。

一部艺术作品得以获得美的特质的价值，一般如人们所述，就在于它的愉悦价值，而这种愉悦价值又必定与那种心理需要构成了因果关系，这种愉悦价值满足了人的心理需要。因而，“绝对艺术意志”就成了衡量那种心理需要的准绳。

有关艺术需要（Kunstbedürfnisse, die）的心理学——由我们现在的立足点来看就是有关风格需要的心理学——迄今还未得到重视。这样一种心理学应成为世界感（Weltgefühl, das）¹演化史，而且应作为与宗教演化史具有同等价值的东西而存在。我把世界感理解成这样一种心理状态，在这种心理状态中，人们面对宇宙，面对外在世界（Außenwelt, die）的现象，觉察到了自身的存在。这种心理状态在心理需要的质态中表现出来，也就是说，它存在于绝对艺术意志的情形中，而且在艺术作品中，也在艺术作品的风格中获得了外在显现。因此，艺术作品的风格特点也就是心理需要的特点。因而，这种世界感的各种内容就像在民族的神谱上被发现一样，同样也在艺术风格的发展中被发现。

每一种风格，对从自身心理需要出发创造了该风格的人来说，就表现为一种最高层次的愉悦，这一点必须成为所有客观的艺术史研究的最高信条。从我们的角度来看，表现为最大变形的东西，对当时的创造者来说，就必须成为最高级的美以及其艺术意志的实现。因而，一切从我们的立足点、从我们的现代美学出发所作的评价，从某个更高的角度来看，就是抽去意义（Sinnlosigkeiten, die）和趋于平淡（Plattheiten, die）。我们这种现代美学是唯一在古希腊或文艺复兴时期的意义上去进行评判的。

在进行了这种必要的外围阐述之后，我们就要回到原来的出发点上，

1. “世界感”这个概念，沃林格直接取之于里格耳，意指人在应世观物中面对世界的精神态度和感受。——译者