

090795

1987

• 当代西方美学名著 •

李泽厚 主编

美学译文丛书

抽象与移情

——对艺术风格的心理学研究

[民主德国] W·沃林格 著
王才勇 译



美院图书馆 B0016788

辽宁人民出版社

1987年·沈阳

Wilhelm Worringer
ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG
Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig und Weimar, 1981

据民主德国莱比锡和魏玛古斯塔夫·克本豪尔出版社1981年版译出

抽象与移情

Chou xiang Yu Yiqing

〔民主德国〕W·沃林格 著 王才勇 译

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市南京街6段1里2号) 沈阳市第一印刷厂印刷

字数:140,000 开本:850×1168 $\frac{1}{2}$ 印张:6 $\frac{1}{4}$ 插页:2
印数:1—35,000
1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

责任编辑:王建忠 责任校对:许光云
封面设计:赵多良

ISBN 7-205-00098-X/B·28

统一书号:2090·128 定价:2.00元

“美学译文丛书”序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间冥思苦想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义，有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对于研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志和部分出版社的热情支持后，就筹备

出一套以整本著作为主的“美学译文丛书”（单篇文章已有《美学译文》刊物），以近代现代外国美学为主，只要是有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拘一得之见，批判改造对方，以丰富和发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书，尽量争取名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，误译之处难免。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人缺少阅读外文书籍的条件，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，决不因噎废食。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

译者 言 前

我们这一代人所受的艺术熏陶大多是古典式的，但是，当今我们又有幸看到了西方20世纪以来的艺术运动。然而，面对20世纪的艺术世界，我们看到的不再是宁静、和谐的古典式的美，而是对这种古典美的否定、破坏。早期印象派对光和色的追求，打破了对世界完整、清晰的印象，表现派则致力于抽象表现力，而立体派、达达派则展现了一个抽象、怪诞的符号式的世界。面对这个迷茫、纷乱的艺术世界，要么固守我们过去所接受的古典式的艺术理想，而把这个现代派的艺术运动斥之为艺术的颓废、倒退；要么就抛弃我们古典式的艺术视点，从这些新的艺术实践中去寻找新的视点。显然，在20世纪80年代的今天，前者的态度早已为大多数人所唾弃，但是，在这样一个纷繁的艺术世界中，要寻求一个恰切的、达到艺术真实的解释，并不是挥之即来、一蹴

而就的易事。早在求学于复旦哲学系期间，我就曾试图去寻找过20世纪西方现代艺术的入口处。当时，德意志语言方面的有关文献就告诉我，在现代派艺术刚刚萌动的20世纪初，有位和我现在年龄相仿的德国人已经找到了一把启开现代艺术，尤其是表现派艺术大门的“钥匙”，这就是1907年写成，1908年在德国慕尼黑出版的《抽象与移情》一书。当时，我几乎跑遍了上海的主要图书馆，均未见有此书。去年到了北京之后，很快便在北京图书馆找到了此书1981年的德文版，我如获至宝，欣喜之下，从中午到晚上，一口气把全书浏览了一遍。随后，我就萌生了要把此书译成中文的意念，以便让更多无法直接阅读原文的读者，能够领略沃林格的艺术洞察力。

尽管我们已先行知道，沃林格的《抽象与移情》一书对解释西方现代艺术，尤其是表现主义艺术运动具有重要意义，但是，实际情况并不那么简单，沃林格在写作此书时，西方艺术中的现代派运动才刚刚有所萌动。在德国，就连这种萌动也很少出现。因此，沃林格的《抽象与移情》一书并没有，实际也不可能去直接论述、分析我们现在所看到的西方诸现代派运动。但是，沃林格写作此书时面临着和我们现在面对现代派艺术相类似的情形，即如何去解释与我们一贯所认可的艺术现象截然相反的艺术，具体来说，沃林格时代面临着如何去解释与古希腊艺术不同的古代东方诸原始民族艺术和晚期罗马艺术的问题。只要对古代艺术有所了解的人都知道：古代东方诸原始民族艺术和晚期罗马的艺术，在风格特征上与古希腊艺术和早期罗马艺术呈现出完全不同的面

貌。当时绝大多数人，无论是黑格尔派的学者，还是正在盛行的移情说美学的倡导者，对古代东方艺术和晚期罗马艺术几乎都抱着不屑一顾、等闲视之的态度。沃林格与众不同地对这些艺术现象进行了肯定性的解释。他认为，古希腊艺术和这些艺术在艺术发展史上具有同等价值，之间没有高低优劣之分，因此，他在《抽象与移情》一书中用了大量篇幅分析了古代东方诸原始民族的艺术和从晚期罗马到中世纪哥特式止的那一股与古希腊艺术相异的艺术潮流，并对之作出了肯定性的解释。这种对不同于古希腊风格之艺术现象的肯定，客观上必然有益于和古希腊传统不同的现代艺术的出现，必然能够给这种与传统艺术不同的新艺术，提供一个肯定性的解释模式。沃林格《抽象与移情》一书对现代派艺术运动的意义，就是以这种无意识的、随后的方式表现出来的。为了更有效地去理解、消化沃林格对古代东方诸原始民族和晚期罗马以后的中世纪艺术所作的肯定性解释，我们首先就要了解一下，沃林格是在怎样的理论氛围下去从事其艺术解释活动的。

一、沃林格时代的理论氛围

沃林格的理论生涯开始于19世纪末20世纪初，当时的西方世界正处于一个世纪的转折点上，传统的那种置经验事实于不顾而思辨性地构造体系的理论时尚，已逐渐被从经验事实出发的实证原则所取代。当时的德国，情况与此相似。19世纪上半叶，古典哲学的思辨传统还依然居主导地

位，康德、费希特、谢林和黑格尔仍然是一代知识分子心中的偶像。当时的人们，不仅在思想内容上，而且在思想方式上也追随着这些精神领袖。从19世纪50年代开始，西方自然科学有了显著的发展，自然科学的精神不断冲击着思想界。在这自然科学发展的影响下，西方学术界从19世纪下半叶开始渐渐滋生出了经验主义和实证主义精神，逐渐出现了许多形形色色的经验主义和实证主义流派。这诸多流派所共同倡导的精神，就是抛弃传统的思辨方式，以实证的科学方法来研究各种问题。

德国的艺术理论界和美学界在这种自然科学精神的影响下，开始对曾经时兴的黑格尔理念论美学普遍产生了不满。黑格尔的理念论美学把艺术和美视为完全同一的东西，主张艺术的特征就在于美，艺术的目的就在于实现美。为表示对这种理念论美学的不满，人们就新创造了“艺术学”(Kunstwissenschaft)这个词，以示与黑格尔有别，即把艺术从黑格尔的美学体系中抽离出来，用科学的实证方法对之进行研究。这种“艺术学”的精神，在当时德国艺术理论界得到了普遍的赞同。日后被称为专门艺术学之祖的康拉德·菲德勒(Konrad Fiedler 1841—1895)就竭力主张，艺术学要以不同于传统的方法来重新处理研究对象。恩斯特·格罗塞(Ernst Grosse 1862—1927)在其1900年出版的《艺术学研究》一书中就具体指出：要以人类学、民族学的方法为基础来进行科学的艺术研究，也就是说，要直接从艺术事实出发去引出艺术的一般特点，他身体力行，花了大量的精力研究原始民族的艺术活动。即便是当时图宾根大学的艺术史教授康拉德·朗格

(Konrad Lange 1855—1921), 尽管在思考结论上与他人不同, 但他在方法上还是顺应了实证的经验主义思潮, 用心理学方法对艺术进行了具体实证的研究。

显然, 德国艺术理论界当时这股重视艺术史实的思潮, 对青年沃林格产生了深刻的影响, 这种影响使得沃林格从一开始就关注艺术史实。就在沃林格着手去研究人类艺术史实之时, 他就不可避免地又碰到了一个当时颇为棘手的问题, 即如何去对待不同于古希腊繁盛期的古代东方诸民族和晚期罗马的艺术, 这就牵涉到了如何去分析、解释艺术史上不同风格样式的问题。在这一点上, 沃林格又深受当时艺术学研究中所出现的以沃尔夫林为代表的形式主义倾向的影响。沃尔夫林认为, 艺术史研究必须排除那种只把风格样式理解为个人气质、民族感情和时代精神表现的传统观点, 艺术史研究应该专注于作品风格样式本身的发展。然而, 就沃林格对古代东方诸民族艺术以及晚期罗马艺术的解释以及写作《抽象与移情》一书而言, 他所受影响最直接的还是维也纳学派的艺术史学家里格耳。沃林格的许多观点乃至于是所用术语, 均直接地来自于里格耳。里格耳在他的著述中极力阐述了这样一种观点: 艺术史研究必须揭示各个时代艺术风格样式的特征, 并由此风格样式出发去揭示主宰这风格样式的、更深层的艺术意志, 而且还要进一步去揭示左右这艺术意志的世界感, 因此, 他在1893年出版的《风格问题》一书中, 就研究了从古代到中世纪拜占庭以及萨拉逊人艺术中的所有装饰纹样形态, 揭示了各形态的特征以及所依附的艺术意志的内涵。这样, 他在1901年出版的《晚期罗马的美术工艺》一书中

就明确指出：传统看法认为相对早期罗马艺术而言，晚期罗马艺术是一种颓废、堕落，这是错误的。因为，晚期罗马时代的艺术不仅继承了早期的艺术、是罗马艺术按照内在必然性发展的产物，而且罗马时代晚期的艺术作品还昭示了不同于早期的独特的艺术意志，有其独特的自身价值。

显然，只要读一下沃林格的《抽象与移情》一书，就可以看到，里格耳的这些观点均直接地被沃林格所采纳，但是，沃林格又并非只是简单地照搬里格耳的观点，而是对之做出部分的充实和完善。里格耳观点中有一个明显的不足，他所依据的一般哲学原则“艺术意志”与他所得出的具体艺术学结论间，缺乏一种属美学系列的中介环节，而沃林格的研究明显地留有19世纪下半叶德国美学研究的痕迹，正是这种美学理论的洞察力使得沃林格对原始民族艺术现象的解释，具有了深刻的美学依据。

19世纪下半叶以来的德国美学研究，在当时兴盛的自然科学精神的影响下，普遍倡导一种不同于黑格尔思辨方式的经验方法，被誉为近代美学之父的德国美学家费希纳（G. T. Fechner）在其1896年出版的《美学入门》一书中，就把当时美学界所倡导的新方法归纳为“自下而上”的经验方法。在方法更新的同时，美学研究的视点也从客体对象本身转到了主体审美活动上，德国美学界出现了美学研究要关注主体的一致呼声。研究美学问题的人几乎全把注意力集中在审美观照中主体的自我活动上，并普遍热衷于从心理学角度去揭示和描述审美观照中主体自我活动的状况，由此便形成了黑格尔之后德国美学的经验主义心理学潮流。这股潮流在

当时主要表现为两种研究方向，一种是由费希纳开创，屈尔佩 (Kulpe)、齐亨 (Ziehen) 继之的实验论美学；另一种则是影响甚远的移情说美学。实验美学由于在理论建树上并未提供一套严谨的影响深远的理论体系，它的独到之处只在于把心理学中的实验方法引入到了美学研究中，因而，这种实验论美学几乎未引起沃林格的注意。沃林格以极大的热情去关注移情说美学，尤其是移情说美学的著名代表立普斯的理论。当然，沃林格并不是以肯定的态度，而是以对移情说美学的否定作为理论探讨的起点。

就沃林格《抽象与移情》一书所及，移情说美学的代表有：弗舍尔父子、洛采、西伯克、伏尔盖特、斯泰恩、谷鲁斯和立普斯，这些人关注的问题和见解大体相同，因而，沃林格就选取了其中最著名的代表立普斯为解剖和分析移情说美学的范例。

沃林格在写作《抽象与移情》一书时，立普斯的主要美学著作：《空间美学和几何学、视觉的错误》(1893—1897年)、《美学》二卷本(1903年)均已出版。沃林格紧紧抓住了他“审美享受是一种客观化的自我享受”这一核心命题。立普斯认为，在审美活动中，审美享受的对象和获得审美享受的原因并不是同一回事，审美享受的对象是客体形式，而引起审美享受的原因并不在对象上，而在自我，在自我的内部活动上，这种内部活动包括主体在自身所感到的企求、欢乐、活力等状态，审美活动就是把这种自我内部活动移入到对象中去，对对象作人格化的观照，从而产生审美享受。因而，在审美观照时，人们于对象中所欣赏的并不是对象本身，而是自我，所以，“审

美享受就是一种客观化的自我享受”。沃林格在其《抽象与移情》一书中，就是以立普斯的这个核心观点为出发点，指出移情说美学以偏概全的弊病，并以此展开他自己的思想论述。

可见，沃林格是在19世纪末20世纪初由自然科学所催发出的经验主义的理论氛围中，去从事其艺术学和美学研究的，无论是其理论研究所关注的问题，还是其研究所采纳的方法，无不打上时代的印记，乃至他最终所得出的结论也离不开他所处时代的影响。

当然，上述影响，只是《抽象与移情》一书中明显可见的对沃林格所发生的直接影响。除此之外，19世纪末、20世纪初德国盛行的唯意志主义哲学，尤其是叔本华的唯一意志论，也对沃林格的艺术论产生了深刻的影响，这个影响尽管没有上述理论来得直接，但在影响的深度上丝毫不逊色于这些理论。在下面进一步分析沃林格的理论时，我们还将专门论述这一点。

二、作为艺术阐释之本体的艺术意志

沃林格在《抽象与移情》一书中所要提供的是对前人艺术样式进行阐释的理论，因而，这首先就涉及到基于怎样的本体去解释人类的艺术活动。柏拉图曾以美的理念为本体，对人类艺术活动进行了一系列阐释，康德把艺术的本体放在先验的合目的性上，黑格尔则又按照其特定的理解把美的理念视为艺术本体，然后按照美的理念的运动去解释一切艺术现象。在19世纪末、20世纪初的沃林格时代，黑格尔的理念论美学

已不那么激动人心,不那么具有市场,取而代之的是越来越有影响力的唯物主义艺术论。因而,沃林格对艺术阐释之本体的寻找,首先入手于这种以塞姆佩尔为代表的唯物主义艺术论。

在沃林格看来,这种19世纪下半叶兴起的唯物主义观点,“一刻也没有脱离过迂腐的模仿说,……这种模仿说抹杀了作为一切艺术创造之起点和目的的心理内容”。这种唯物论方法过分看重艺术中的那些附属和次要的要素,因而,它“很难深入到艺术作品的最内在本质中”。所以,沃林格很赞赏当时里格耳对这种唯物论的批判。他直接推出了里格耳所使用的“艺术意志”这个概念。

沃林格认为,制约所有艺术现象的最根本和最内在的要素就是人所具有的“艺术意志”,“艺术意志”是所有艺术现象中最深层、最内在的本质。一个人具有怎样的“艺术意志”,他就会去从事怎样的艺术活动。一切艺术现象归根到底都由艺术意志得到了最终的解释,沃林格说道:“每部艺术作品就其最内在的本质来看,都只是艺术意志的客观化”,这种作为艺术阐释之本体的“艺术意志”是人的“一种潜在的内心要求,这种内心要求是完全独立于客体对象和艺术创作方式而自为地形成的”。这样一来,这种作为艺术意志的内心要求就表现为一种对不依赖于对象内容的形式要求,所以,沃林格反复强调:这种艺术意志具体“就表现为形式意志”,因此,在沃林格看来,最终决定艺术现象的是人内心所产生的一种对形式的需要,“真正的艺术在任何时候都满足了一种深层的心理需要”,而且艺术作品赖以获得美的特质的愉悦价值就在于它满足了那种心理需要。“人们具有怎样的表现意志,他就会怎样

地去表现,这是所有风格心理学研究的首要原则”。这样一来,每部艺术作品的风格特点归根到底也就是心理需要的特点。

那么,这种艺术意志是怎样形成的呢?沃林格在《抽象与移情》一书中谈到它是“先验地存在的”。我认为,这个“先验”并不是指绝对的天生自在,“先验”是相对于作品而言的,它指“艺术意志”先于作品而存在,从而制约艺术活动。对于“艺术意志”的形成缘由,沃林格同样沿用了里格耳的“世界感”这个概念。

沃林格认为,决定艺术活动的“艺术意志”来自于人的日常应世观物所形成的世界态度,即来自于人面对世界所形成的心理态度,他把这种态度界定为“世界感”,这种“世界感”包括人对世界的感受、印象以及看法等主观内容,它由客体对象所引起。这种“世界感”既能在一个民族的宗教文化中表现出来,也能在一个民族的艺术活动中表现出来。当这种“世界感”内在地转化成“艺术意志”时,它便会在艺术活动中得到外在显现,当它转化成宗教意志时,它便会在宗教活动中得到表现,因此,艺术和宗教实际上是对同一心理态度的不同方式的表现,所以沃林格指出:“世界感的各种内容就象在民族的神谱上被发见一样,同样也在艺术风格的发展中被发见”,因此,这种左右“艺术意志”的“世界感”又与人们通常所说的“一般精神状态”有着密切联系,“精神状态”和“世界感”其实是同一系列的概念,正是基于此,在行文中本该使用“世界感”这个概念的地方,沃林格又时常使用“精神状态”这个词,例如他曾指出:“精神状态的波动,在一个民族的宗教观中与在该民族的艺术意志中是以

同样的方式表现出来的”。

可见，沃林格用来自于里格耳的“艺术意志”和“世界感”这两个概念，建起了其解释艺术活动的本体框架，同时，这也推出了其解释艺术现象的方法原则。他在《抽象与移情》一书中都是首先分析某个民族的世界感，即一般精神状态，然后由此精神状态去界定该民族的艺术意志，最后去解释该民族艺术作品的风格特点。例如，沃林格在第五章分析北方人装饰艺术的风格特点之时，他首先分析了北方人应世观物的“世界感”，即一般精神状态，然后由此精神状态去解说北方民族的艺术意志，并进而解释了北方人装饰艺术的风格特点。

可以看出，沃林格所建起的艺术阐释的本体框架，就单个范畴来看并不是他的首创，无论是“艺术意志”还是“世界感”，前人均早有所论。“艺术意志”这个范畴叔本华就曾大加论述过，至于“世界感”这个范畴，从席勒、黑格尔那里都可以看到它的影子。尽管如此，沃林格也不失其独创之处，他顺应时代主流地吸取了黑格尔美学中的精华部分，并用叔本华的唯一意志哲学加以充实，他显然抛弃了黑格尔的理念，用里格耳的“艺术意志”这个更具体、更实在的范畴去解说艺术现象。但是沃林格并没有简单地一笔勾销黑格尔的理念论美学，他在用“艺术意志”这个范畴取代黑格尔的“理念”之时，又保留了黑格尔美学中“一般世界情况”的思想。

沃林格的这一努力，在19世纪末20世纪初显然有其历史意义，它一方面表现在冲击了美学中的思辨唯心主义，另一方面张扬了美学中的主体性精神，即把“艺术意志”这个属

主体系列的范畴视为艺术现象的自体。但是，现在看来，沃林格的这一努力有着明显的局限性。“艺术意志”这个概念在沃林格那里，对于艺术活动来说还是先验地存在的。这样一来，在艺术活动发生之前势必已有一个现成的作为决定因素的艺术意志存在，这显然就会导致把艺术活动和制约艺术活动的因素割裂开来，两者各自孤立存在的理论。但是，“艺术意志”毕竟体现了沃林格思想的现代意义，即由主体出发去阐释艺术活动。虽然在当今，这是个已被广泛接受的思路，但在本世纪初就旗帜鲜明地张扬这种精神，这不能不说是一个开创性的工作。此外，沃林格为了进一步说明“艺术意志”而用了“世界感”这个概念，这无疑也告诉我们，对于一部艺术作品应从其赖以产生的文化背景角度去考察，这个见解现在同样得到了普遍的承认。

应该说，沃林格理论最精彩和最引人注目的部分并不在他的“艺术意志”论上，而在于他基于“艺术意志”论对古代东方艺术和晚期罗马艺术的肯定性阐述中，因为，在这个阐述中他创举性地推出了艺术中的抽象原则。

三、抽象原则的合理性

一般而言，沃林格《抽象与移情》一书的主旨是要提供一种解说艺术风格样式的理论，具体来看，沃林格所努力的就是要肯定性地地去解释与古希腊不同的那些艺术现象，这就使得沃林格必然不满于当时盛行的移情说美学，从而推出了艺术中的抽象原则，并进一步从艺术风格样态角度用抽象和