



北京大学艺术史丛书

意大利和德国的 形式感



〔瑞士〕沃尔夫林 著 张坚 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



北京大学艺术史丛书

意大利和德国的 形式感

〔瑞士〕沃尔夫林 著 张坚 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

意大利和德国的形式感/(瑞士)沃尔夫林著;张坚译. —北京:北京大学出版社,
2009.7
(北京大学艺术史丛书)
ISBN 978-7-301-15108-2

I. 意… II. ①沃…②张… III. 艺术史-对比研究-意大利、德国-文艺复兴
IV. J150.093

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 052194 号

书 名: 意大利和德国的形式感

著作责任者:〔瑞士〕沃尔夫林 著 张 坚 译

责任编辑:任 慧

封面设计:海云书装

标准书号:ISBN 978-7-301-15108-2/J·0233

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址:<http://www.pup.cn> 电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者:北京大学印刷厂

经 销 者:新华书店

787mm×1092mm 16 开本 18.75 印张 292 千字

2009 年 7 月第 1 版 2009 年 7 月第 1 次印刷

定 价:35.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

译者序：“精神科学”与“文化科学”语境中的形式感

——沃尔夫林、沃林格艺术史学思想中的若干问题

章学诚在《文史通义》中说：“事有实据，而理无定形，故夫子之述六经，皆取先王典章，未尝离事而著理。”^①而孔子之作《春秋》，“庄生以谓议而不断，盖其义寓于其事其文，不自为赏罚也”^②。以现代史学观之，这是一种客观主义态度，与兰克史学主张不谋而合。章学诚指出，汉魏以后学者，单从史籍编撰体例而把司马迁和班固的史著归诸于《尚书》，而各家编年，则渊源于《春秋》，这显然是视《春秋》为“萃聚其事，以年分编”剪刀加糨糊的历史，而昧于其微言大义，在他看来，司马迁“究天人之际，通古今之变”的史学要旨，应是《春秋》家学之承续。

近代中国西学东渐风潮之下，有学者注意到中国史学的这种“会通之旨”和“理在事中而不离事言理”的传统，何炳松撰《章学诚史学管窥》^③，论述章学诚史学思想，以为与近代西方史学传统，尤其是兰克实证主义有颇多暗合之处。

何炳松师承美国新史学代表鲁滨逊，而新史学实际上是兰克史学一个分支。当然，20 世纪上半叶，国内学界对兰克史学的认识是多有偏颇之处的，当时学者从日本间接了解兰克的史学思想和研究方法，把他作为科学实证史学的代表，重视其“如实直书”的实证性，引进他的严谨的考订史料方法，而对兰克历史叙事隐含的“上帝之手”较少触及。事实上，“上帝之手”说法虽显神秘，其指向不过类似于章学诚“义寓

① 章学诚：《文史通义校注》（上），叶瑛校注，中华书局，1985 年，第 102 页。

② 同上书，第 111 页。

③ 何炳松：《章学诚史学管窥》，《何炳松论文集》，刘寅生等编校，北京：商务印书馆，1990 年，第 89—119 页。

于其事其文”的论断,应该说,这恰恰是兰克史著宏旨之所在,即“以其统一性讲述各民族的历史”^①。不过,他也认为,对这种统一性的理解只能通过特殊性的理解而获得。至于如何赋予这种神秘主义化的历史精神以认识论的基点,使之化约为普遍可传达的知识,则是 19、20 世纪之交德国兴起的历史哲学关注的核心问题。

作为对德国历史主义思想传统的反驳,历史哲学思潮致力于为历史研究寻找稳固的认识论基点。他们主要受到康德思想的影响,一方面是以狄尔泰为代表的“精神科学”(Geisteswissenschaften),另一方面是新康德主义的马堡学派和弗莱堡学派,美国学者琼·哈特(Joan Hart)在《沃尔夫林再阐释:新康德主义和阐释学》^②中,以沃尔夫林与狄尔泰“精神科学”的联系为阐述主线,而事实上,狄尔泰虽然深受康德影响,却很难说他是一位新康德主义者,他的“精神科学”,与新康德主义弗莱堡学派“文化科学”(Kulturwissenschaft)存在区别,后者对沃林格的影响要更大一些,而沃尔夫林从早期移情形式观念转向纯视觉模式的艺术史架构,着眼于视觉形式创作活动的客观化心理原则的揭示和认知,表现出“精神科学”的特点,而这又通过形式艺术史的学院体制建设和幻灯投影教学得到进一步强化;同时,在关乎南方和德国形式感问题上,沃尔夫林和沃林格文化与艺术立场的微妙差别,需要纳入当时的“精神科学”和“文化科学”的语境中加以讨论,并与现代美学中的“间离”体验相勾连。澄清这些问题,应有助于我们更好地读解沃尔夫林《意大利和德国的形式感》。

一、狄尔泰和沃尔夫林

贡布里希在《艺术科学》中谈到沃尔夫林时指出:

人们有时指责沃尔夫林,说他没有像李格尔那样建立总的成对概念,但是,

^① 《元史学》,第 225 页。

^② Joan Hart, Reinterpreting Wolfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics, *Art Journal*, Winter, 1982, pp. 292-300.

他在语言上直观地表达事物的尝试具有经验的和根本不受约束的性质，这恰恰是他的优点。与他相反，像施马索（A. Schmarsow）追求的乃是可以先验论证的概念，思索的是“空间造型”，但直接把握对象（这是沃尔夫林著作的特征）却是他所不具备的。^①

1915年《艺术史的基本原则》中的五对形式概念，带有经验的和心理描述的特点，以直观方式揭示文艺复兴和巴洛克时代视觉模式的一般差别。此时，沃尔夫林已从《古典艺术》的对作品文化精神气质的辨识，转向视觉模式（mode of vision）的自律的艺术史架构。“视觉模式”包含视觉心理的指向，承袭自康拉德·菲德勒（Conrad Fiedler）“可视性”（Sichtbarkeit）理论。作为形式艺术史的基础观念，沃尔夫林毋宁把它视为一种动态的视觉想象力，而不是静态的接受类型，着眼于对视觉模式所表征的风格分析，形成相关的形式概念。在实际行文中，沃尔夫林保持了相当的自由度，经验描述与一般视觉心理原则的揭示处于交织状态，持续地激荡直观感知与理性思考的互动效应。

沃尔夫林艺术史学思想来源十分广泛^②，就其历史哲学思想而论，主要来自于狄尔泰的“精神科学”。正如琼·哈特所言，狄尔泰是沃尔夫林哲学方面最重要的导师。沃尔夫林在柏林大学跟随狄尔泰学习期间，对实验心理学发生浓厚兴趣，与狄尔泰主张的所有社会科学都应将心理分析与历史研究结合起来的的思想是一致的。当然，沃尔夫林移情投射的形式理论，与这个时期洛采（Hermann Lotze）、策勒（Eduard Zeller）、费歇尔（Robert Vischer）、古斯塔夫·费希纳（Gustav Fechner）、冯特（Wilhelm Wundt）等人把心理学引入康德先验形式，以扩展认识论哲学先验范畴的潮流也是相关的。不论狄尔泰或沃尔夫林，都倾向于把各种社会文化或艺术表述系统视为客体化的生命结构，借助于这些文化或艺术系统的阐释，揭示特定人类群体的一般精神和

① 贡布里希：《艺术科学》，《艺术与人文科学（贡布里希文选）》，范景中选编，浙江摄影出版社，1989年，第437页。

② 潘耀昌：《在古典和巴洛克之间——沃尔夫林思想述评》，全国艺术科学“十五”规划2003年度课题，沃尔夫林理论来源包括：历史比较语言学、文化史、实证主义、进化论、二分法、形式主义与纯可视性、心理学与移情论、艺术意志、新康德主义、阐释学。

心理结构特点。

狄尔泰和新康德主义历史哲学家都注重历史科学的认识论基点,要把历史学从传统形而上学和实证论的神秘主义中解放出来,但两者取径不同。狄尔泰认为,“古代自然法学派的根本错误在于,先把各种个体孤立出来,然后再按照构想社会的方法,从机械角度,把他们联系起来”。^①而实际上,只有个体生命单元才是“精神科学”的真正出发点,“即对一个个体在其历史性的具体环境内部所具有的总体性存在的描述和理解,是撰写历史的过程所能够取得的最高级的成就之一”^②。这就要求历史研究和心理学探索的结合。“由人类学和心理学构成的科学既为有关历史生活的全部知识提供了基础,也为引导社会和使社会进一步发展的所有各种规则提供了基础。”^③

历史学者面对的绝非客观化的历史表象(*Vorstellungen*),而毋宁是一系列主观化历史素材引发的研究者心理体验的过程,是意识的素材或事实。体验主要是指理解,即把作为研究对象的人类文化或艺术纳入它们所处的上下文关系中,阐释学使这种体验和理解得以系统化,达到一种更为高级和广泛的科学的概念。换句话说,就是要把复杂历史现象还原到人类学和心理学原则上。人类社会和文化活动归根结底是心灵现象,“精神科学”是心灵现象的形态学。“精神科学”的理解之所以可能,是因为人类文化创造,从根本上讲,是生命在各种体制的构造过程中的客观化。“人类历史的具有必然性的意图网络,恰恰是借助于这个由具体个体、由他们的激情、由他们的虚荣,自负和旨趣所组成的这种互动过程,得到实现的。”^④我们也只有通过体验,而不是毫无根据的玄想,才能把握人类发展过程的最终结果。

狄尔泰“精神科学”包含一对基本矛盾,即知识既然来自于个体化的主观体验和直觉,是两个主体,即研究者,与作为研究对象的历史与文化素材之间,达致理解的成果,那么,这种成果又如何可能具备知识的客观性和普遍性,两个主体间达致理解的

① 狄尔泰:《精神科学引论》(第一卷),童奇志等译,中国城市出版社,2002年,第56页。

② 同上书,第61页。

③ 同上书,第58页。

④ 同上书,第92页。

交叉点落在何处。狄尔泰是把这种理解及与此相关的阐释归诸于人类心灵的同构，归诸于意识的内在逻辑性以及揭示这种逻辑性的一般心理描述概念。即便历史发生在个体中间，它的意蕴也还是存在于这些个体体验的共同方式中。他也指出，作为个别存在的人，总是包含了某种无法纳入社会的东西^①，民族国家可以深入到个体的人生命中，却只能部分地关联。特定社会群体的文化心理研究获得的知识都是有限度的。人性的一致在于作为生命单元的总体构成。人在生活中发现具有普遍意义的语境，却必定是出于高度个人化的生命体验的。这就是历史知识的超历史性和主观认识的客观性。这个二律背反恰恰就是狄尔泰“精神科学”知识论的思想张力所在。

借助于心理学，人文学者才可望建构探究历史实在的基础概念，狄尔泰说：“比如，法律方面的意志概念和责任概念，艺术方面的想象力概念和理想概念……政治经济学之中关于节俭的原理、美学之中关于情绪的影响会使表现发生转化的原理以及科学研究所涉及的各种思维法则，只有通过心理学的联合，才能适当地确立起来。”^②这也解决了经验研究因考察视点差异导致的各个不同层面历史知识无法还原为普遍原则的难题。“精神科学”观念和方法在第一次世界大战之后，主要是在文学史和艺术史领域得到有效运用，沃尔夫林形式艺术史是一个典型案例。

视觉模式、想象方式、观看方式、形式感等，波德罗 (Michael Podro) 称之为“阐释性观看”(interpretive vision)，作为沃尔夫林探寻艺术史实在的基础概念，指向视觉心理结构的形态，也隐含了心灵中的世界图景，在视觉形式创造活动中，表征为一系列主导的心理原则，比如，文艺复兴和巴洛克时代视觉模式转换是透过五对概念彰显的。它们不属于认识论意义上的先验范畴，而是都指向一个方向，相互关联，准确地说，“它们是同一个事情的5种不同的观察视点”^③。因其没有绝对意义和价值指向，其他描述性形式概念也仍然有可能得到架构。视觉模式或形式感本身，相伴于生命机能的总体而生，被构想为一个持续的动态进程，用沃尔夫林的话说，形式是行动，我

① 狄尔泰：《精神科学引论》（第一卷），童奇志等译，中国城市出版社，2002年，第86页。

② 同上书，第100页。

③ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History—The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger, Dover, 1950, p. 227.

们无法获得对这个行动着的形式感(视觉模式)的终极认识,由形式感引发的风格变化有点像是一块从山坡滚落下来的石头:

可以依据这个山坡的倾斜度、地面的软硬度等,来设想它的不同的滚动状态,但是,所有这些可能性都受制于同样的引力法则,因此,在人类心理中,也有某种发展可以被视为以同样方式而受制于自然法则,这也像身体的成长一样。它们可以经历最为多样化的变化,它们可以全部被抑制,或部分被抑制,但一旦滚动开始,某种法则的活动就可以自始至终观察到。^①

透过形式的概念,艺术史千变万化的经验事实化约到狄尔泰人类心灵同构和意识的内在逻辑的最大公约数之上,这种依托于视觉模式的“无名艺术史”的叙事,启端于《古典和巴洛克》,到《艺术史的基本原则》渐趋成熟。

二、移情与观看

沃尔夫林早期著作中的审美观看与移情体验关联,更多地关乎一种神秘化的、基于主体生理与心理投射活动的客体形式的把握。比如,他在1886年的博士论文《建筑心理学导论》中写道:

物质形式的特性,只是缘于我们的身体。如果我们是纯粹视觉的生物,我们就不会拥有物理世界的美学判断。^②

不对称,经常作为身体的痛苦而体验,就好像是肢体残疾或受伤了。这种对

① Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History—The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger, Dover, 1950, p. 17.

② Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, from Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, *Introduction, Empathy, Form, and Space Problem in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 151.

于视觉的心理学理解,是内涵于身体的,可以有效地运用到建筑的解释中。^①

这种移情的形式观念与这个时期罗伯特·费歇尔、康拉德·菲德勒、希尔德勃兰特、利普斯、霍尔姆茨、洛茨等人的生理心理美学紧密相关。作为专业术语的“移情”,最早出现在1800年赫尔德著作中;1873年,费歇尔《论视觉形式感》(*Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*)把移情描述为观者对于艺术作品的一种主动的感觉介入,他写道:

我把个体生命托付给无生命的形式,正如自我移植给另一个人。表面上,我还保持了同样的状态,对象也还是他在的。我显得只是让自己去适应它或者让自己隶属于它,就像一只手抓住另外一个东西,不过,我是被神秘地移植的,魔幻般地转换到了另一个他者。^②

移情观看与主体生命力的投射及其客体化形式的感知联系在一起。移情(Einfühlung)的字面意思是“内在联系感”(in-feeling),与Anföhlung(两物接触、走近和靠近)、Ausföhlung(播放、散布)、Ineinsföhlung(交织)、Nachföhlung(模仿)、Zuföhlung(迁入)、Zusammenföhlung(汇合聚拢)等感知状态相关,所有这些词,包括移情的前缀都跟另外一个词根,即“感知”(Empfindung)表达同样的意思,指与身体感知状态的相关性,这是英语中的移情术语无法表达的。费歇尔认为,人的感知和情绪反应必定以身体的生理结构为条件,感知(sensation)和情感(feeling)是不同的,前者指身体对外在刺激的单纯反应,后者预设了精神或情感活动的前提。感知还可进一步划分为“直接感知”(immediate sensation, Zuempfindung)和“回应感知”(responsive sensation, Nachempfindung),具体到观看活动,前者对应单纯的观看(simple seeing),

① Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, from Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, Introduction, *Empathy, Form, and Space Problem in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 164.

② Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, p. 20.

属于无意识的对于视觉刺激的适应;审视(scanning)是焦点集中的观看,眼睛处于主动状态,探寻形式边界。第三个层次的观看,牵涉到高层次的思想再现和视觉想象活动。

生理学基础的移情心理概念,赋予观看活动以交换和转化的双重体验,引发独特的、一对一的体验,同时创造观者和对象,既让前者的角色变得不确定,也激活了后者,生理的、情感的、精神的和心理的因素交织在一起,并且,这个概念是把观者放在了美学话语的中心地位。

1876年,康拉德·菲德勒在《论视觉艺术作品的判断》中提出“可视性”的概念,被认为是纯视觉指向的。他从康德认识论哲学出发,构想了人的两种基本认知模式,即感觉模式和概念模式,前者基于视觉体验,后者依赖于抽象。他认为,19世纪以来,实证主义科学导致了这两种知识关系的扭曲,即人们普遍把感觉知识视为低于抽象概念的知识。视觉知性的发展受到抑制。他指出,日常生活中的观看活动,要么处在浑沌、流变状态,要么即刻引向抽象概念的目标,很少达到艺术创作所需要的清晰的视觉概念程度,艺术家具备了形成清晰视觉概念的能力,赋予作品以独特的“可视性”。^①“可视性”不是停留于对象表面的视觉感知的产物,而是基于对象视觉与触觉、两度和三度空间关系的综合把握,与观者实际的生理和心理存在有关,最终呈现的是一种两度平面的清晰性。这一点在他1878年的《建筑的本质和历史的评论》(*Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*)中是有明确表达的。事实上,他扩展了森佩尔的作为空间艺术的建筑的思想,把罗马式建筑视为纯粹可视形式的范例。^②

希尔德勃兰特形式的阐释与当时生理学和心理学研究的关系更为密切。他不但阅读冯特、斯蒂赫(Salomon Sticher)、霍尔姆茨(Hermann Helmholtz)等人的著作,还与他们有通信联系,曾为霍尔姆茨创作过胸像。希尔德勃兰特认为,观看活动可以分

① 康拉德·菲德勒:《论视觉艺术作品的判断》,参见张坚《视觉形式的生命》附录,中国美术学院出版社,2004年。

② Conrad Fiedler, *Observations on the Nature and History of Architecture*, Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, Introduction, *Empathy, Form, and Space Problem in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 134.

为两个部分,即视觉和动觉(visual and kinesthetic perception),动觉观看指眼球的汇聚运动,属于近距离的观看;视觉的观看指眼球处于静止状态,对应远距离的观看。由此出发,对象也呈现为两种不同的形式状态:“固有形式”(inherent form)和“实效形式”(effective form),前者是可量度的、数学化的和独立于周遭环境的自然形式;后者指处在特定关系中的对象形式,偶然的光影、明暗、色调都会对这种对象形式产生影响。艺术的观看应是后一种对象的“实效形式”的感知,“固有形式”的知识属于科学的领域。希尔德勃兰特在很多方面超越了非德勒过于严谨的形式主义立场,转而关注移情理论和自然生发的可视形式。特定形式结构激发观者感同身受的想象。艺术创作就是构建空间与功能价值统一体的感知过程,需要协调和把握两度和三度空间形式关系。

三、纯视觉、影像技术和大众艺术史教育

从形式移情认同转向纯视觉模式及其表征的形式概念的探索,沃尔夫林艺术史学思想的大转变,除了复杂学理机缘外,外在社会条件变革也是一个重要原因。19世纪中晚期以来,由摄影、电影等新的影像生产、复制和放映技术发明和革新催生的大众观看方式,客观上起到了消解传统移情观看方式的作用。沃尔夫林视觉模式的艺术史叙事,借助于幻灯投影技术,在大众艺术史教育活动中,愈益把观者引入到一种与移情生理感知切断关联的纯视觉化的观看状态。

19、20世纪之交的欧洲,公众被各种记录自然、社会纷繁景象的静态和动态影像所吸引,这些影像借助媒体传播,人们可以不必亲临现场领略人间万象。电影则更是具备在幕布上复现场景的魔幻力量。1895年,柏林出现了放映电影的场所,票价低廉,陌生男女坐在黑暗屋子里,观看投射在幕布上的影像。银幕显得遥远而无形,虚拟空间深度里,连续影像构成一个个叙事。格林伯格说,在电影院里,只要用眼睛就可以旅行了,当然,观者不能用他们的手抓住这些影像。电影、照片带给人们的神奇视觉体验照例是在主流美学话语之外的,反映出早期电影和摄影的大众娱乐特性,主

要在社会中、下阶层中间流行。潘诺夫斯基回忆 1905 年前后柏林的电影院时说：

那些狭小的、黑暗潮湿的电影院，通常是下层阶级到访之地，一些冒险的年轻人，来观赏银幕上的小奇迹，上层阶级，只是非常勉强地涉足这些早期的影院的，还带着强烈的屈尊感。^①

德国大学课堂里也接纳了影像投射技术，艺术史教师用幻灯机上课，为学生放映艺术品的幻灯片，讲解纷繁多样的风格现象。如果说，大学生在课堂里看到的只是幻灯机投射的影像的话，那么，他们可以在博物馆直接观赏原作，但博物馆作为公共文化机构，其展示工作流程的着眼点在于提供视觉观赏的途径，而非综合感知作品实体的机会，从这个意义上讲，参观博物馆对于纠正幻灯教学导致的艺术作品综合感知的偏差的效果是有限的，这也难怪沃尔夫林抱怨，博物馆为适应大众的纯视觉化观赏要求，把祭坛画从其所处的装饰环境中剥离出来，或者去掉精美的画框，作为一般意义的绘画加以展示。^②

齐美尔 1907 年在《感官社会学》中谈到都市生活酝酿的一种独特观看形态：“现代交通涉及人与人之间感性关系的大部分，在越来越高的程度上，把这种人际关系交由纯粹视觉感官去处理……由于已经提到的变化，肯定会促使现代生活感觉发生问题，促使在整个生活中，在孤独里以及人们方方面面都被闭门自守所包围，促成无所

① Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin, MIT Press, 1995, pp. 93-94.

② Wölfflin, *The Sense of Form in Art—A Comparative Psychological Study*, p. 49. 沃尔夫林写道：“大家都知道里门斯奈德 1493 年的那些壮美的人物，伍兹堡的玛丽安礼拜堂 (the Würzburg Marienkapelle) 的亚当和夏娃，现在被放置在这个城市的鲁特波德博物馆 (the Luitpold Museum)。它们与德国艺术的瑰宝为伍；但是，在它们脱离了建筑框架之后，原初的效果也就消失了。原先它们处在入口的侧翼，下有基座，上有里门斯奈德亲手制作的高耸篷盖。如此这般的顶冠装饰物不是那种可以忽略的装饰。它们对于人物有着基本的重要性：如果没有篷盖，人物就会不完整。这种悬浮于人物头顶之上的激昂形式激发了猛烈火焰般的向上运动。一旦消除了这种特征，人物就发生了收缩，或者，如果这样说有些太过的话，那么，它在某种程度上招致了一种颤抖的飘摇，那显然不是艺术家的意图。”

适从、失去方向的感觉。”^①纯视觉化感知乃至生存方式成为都市生活的显著征象，人们趋向于一种流于表面的、置身事外的和瞬息变化的观看活动。在艺术领域，纯视觉的诉求摆脱移情观看与其他生理感知机能的关联，成为独立自足的认知形态。观看就是一切，纯然的眼睛活动，也导致了介入艺术语境方式的改变。

20 世纪初期，技术革命导致的观看条件的变化，生理与心理结合的移情观看体验作为普遍的艺术观看模式越来越难以保持了。以格林伯格的阐释，传统移情观看体验与以机器复制技术为条件的单纯化观看关系，应是“纯粹视觉体验与那种被触觉的联想所修正或调整的视觉体验的对立的问题。那是在纯粹的和原初的视觉意义上的，而不是印象派色彩意义上的，他们在绘画中以色彩造型，并阐释一切，但还是包含了雕塑性”^②。在他的论述中，面对一幅作品，不论复制品或原作，适应了这种单纯化观看的观者体验到的是一种从没有实体依托的、纯由眼睛出发的美学反应：单一的感知实体，就是说，不会受到任何源于身体的干扰和阻碍，眼睛足以应付一切，是一个让观者从生命实存状态中疏离出来，进入超现实自由之境的器官。^③当然，这种观看方式是逐渐成形的，并侵蚀移情的、以触觉和视觉的综合为依托的雕塑和绘画的视觉知性价值。一般公众视野里，它们与照片等量齐观，尤其大众艺术史教育中，习惯于观赏幻灯投影或印刷复制的艺术作品的观者，丧失了对作品本身的关照兴趣和动因，也就愈发阻遏了他们领悟传统的统觉（*apperception*）观看能力的发展。艺术鉴赏成为小众活动。

从社会学角度看，移情观看显示出社会精英阶层的欣赏态度，即这种观看是建立在个人把玩或拥有作品，与作品实体形成心理和身体的互动关系上的，代表了超越一般社会大众的文化优越性。在这个意义上，沃尔夫林转向纯视觉模式的关照以及他的借助于幻灯机的艺术史教育活动，也隐含了目标受众群的转换，这套理论适合于大学课堂，与大众化视觉教育的要求相适应。

① 齐美尔：《社会是如何可能的——齐美尔社会学文选》，林荣远编译，广西师范大学出版社，2002 年，第 326 页。

② Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), in the *Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, vol. 4, University of Chicago Press, 1993, p. 89.

③ *Ibid.*, p. 90.

沃林格亲切地把沃尔夫林称为“那个瑞士的资产阶级贵族”，这与沃尔夫林早期艺术史著述情况吻合，“风格即人”(le style c'est l'homme)，揭示出主体精神态度和所属阶层，在转向纯视觉模式的关照后，“贵族化的资产阶级”称号也许是更合适的。

基于群体心理法则而对个体综合美学感知能力进行描述，始终不会充分。移情观看的生理与心理效应，属贵族化的把玩作品的成果，视觉和触觉共同发挥作用，移情审美发生在身体与作品实体的接触过程中，视觉把握只能是移情的一个方面，移情视野之下，作品被当做特殊的物来对待，尤其是绘画，移情不只针对画面的虚拟空间发生的，而是围绕着作为有形实体的画作发生的。这种引发高度个人化形式体验的观看多半无法转译为普遍适用的心理学表述。而这也是文化精英圈子与借助于机器复制的大众化的美术鉴赏之间的鸿沟。20世纪早期心理学研究力图证明，观者可以在不接触实体情况下感知和把握作品，美学的反应在不伴随移情体验的情况下发生。

《艺术史的基本原则》和《意大利和德国的形式感》谈论作品的形式风格是富于感性特点的，没有脱离移情的表达，作为形式艺术史的大众教育，通过幻灯投影，沃尔夫林也确乎把观者引入到一种与都市视觉化生存相对应的、直觉的观看状态当中。形式的概念，不再与观者生理心理存在发生关联，而单纯地指向视觉层面。移情赖以发生的人与作品实体间的直接关联被机械复制的影像阻隔。幻灯投影教学的好处是世界各地博物馆收藏的作品，可以集中在一起展示，引发纯粹视觉想象方式的历史性思考。更重要的是，视觉想象方式历史性的探索还反过来塑造大众化美术作品的接受模式，即以群体视觉接受心理为基础，构架一系列表征特定时代或民族视觉模式的形式概念，使得大众获得进入艺术史世界的简易门径，浪漫主义的神秘美学体验，被归结为普遍化的群体心理概念，达到艺术史大众教育的目标。

四、民族形式感

移情观看以观者和作品间的复杂生理和心理互动为依托，相关描述显得个人化和随意，主观推断色彩较强，往往难以还原到一般的心理学原则，妨碍艺术史成为

“精神科学”。《艺术史的基本原则》的五对概念是基于群体心理学原则的，具备了超越文艺复兴和巴洛克时代的一般适用性，沃尔夫林也用它们阐释北方和南方的形式感，尤其是涂绘，被视为德国民族形式感的主要特征。他认为，虽然16、17世纪德国也经历了从线描到涂绘的发展，但是：

德国从其开端之处，就较之南方对涂绘刺激做出更强烈的反应。不是线条，而是线条的交缠。不是构建完备的个体形式，而是形式的运动。甚至坚信事物是无法用手来把握的……即便德国艺术也有构筑的时代，但并非蕴活力于严谨秩序中，而仍旧属于激情昂扬的空间。^①

沃尔夫林认可持续稳定的民族形式感的存在，但这种形式感并非恒量，艺术史家只是在群体视觉心理层面上对它进行概括和描述，不可能获致终极认识，也不能把它当做认识论的知性范畴。他说：

民族的形式观念不需要在所有时代都保持为同等强度。可能会有这样的时期，艺术没有中断，特殊民族品质退到幕后，而为外来要素腾出空间。意大利比德国更一以贯之地用自己的语言说话。前者以视觉形式表达自身的需要已发展成为稳固民族需要。^②

时代或民族的形式感，归结到普遍的视觉心理原则，形式感的历时性变化与共时性差异处于交错状态，最终走向人类学意义上的钟摆式的视觉模式转换的循环论艺术史。在群体视觉心理形式主义视野下，南方和德国民族形式感问题，远非楚河汉界般清晰，视觉历史性也绝非单线延续的模式可以涵盖。在沃尔夫林看来，文艺复兴时

① Wolfflin, *Principles of Art History—The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger, Dover, 1950, p. 235.

② Wolfflin, *The Sense of Form in Art—A Comparative Psychological Study*, trans. Alice Muehsam, Norma A Shatan, Chelsea, 1958, p. 227.

代,北方德国人把眼光投向南方,乃是自身精神诉求使然,北方精神已成熟到了把目光投向南方的程度。在南方,也经历过从北方汲取视觉资源的阶段,不能把缠结纠葛的线性诉求理解为德国人独有,意大利的形式感也能产生自身的线的想象,民族形式感应作为人类精神和心理总体发展的分支,差异是相对的,可以还原到人类心灵同构的公约数上,诸如影响和被影响,给予和接受都是互动关系,应在这样一种语境下来理解。

民族形式感及相关形式概念并不包含价值的内涵,沃尔夫林以两架幻灯机对比民族艺术风格的差别,目的不在于强化区隔,或民族视觉身份认知,而是要通过这样一种展现,促使观者扩展人类视觉知性活动的多样性认识。在这方面,他延续了德国历史主义传统,透过个体性,达致整体性的理解,以深入理解个体视觉表达方式的差异,扩展不同视觉表达的共融区域。经验差异需要归结到普遍心理原点上,形式概念作为一系列用于扩展个体艺术表达的共性理解的概念工具,成形式艺术史的基础原则。

这种原则在《意大利和德国的形式感》中得到进一步发展。沃尔夫林在表征北方和南方形式感时,不是缩减,而是扩展形式概念,他以“形式与轮廓、规范与秩序、整体与部分、轻盈的力感、宏伟与简洁、类型与一般性、浮雕概念、艺术中的清晰性与主题”等八个方面,深化意大利和德国形式感差别的认识,弃用体制化的、被当做德国民族恒定视觉心理机能的涂绘概念,反映出 20 世纪 20 年代德国特定政治和学术语境下,沃尔夫林回避民族形式感问题上日益浓厚的意识形态化和涂绘政治学的立场。正如他说的,无论民族特性有多么不同,把人类联系在一起的一般因素要比所有让它们分开的因素要强烈得多。^①

这也是他撰述《意大利和德国的形式感》的重要目标,他想让那些到访意大利的北方游客对古典艺术的形式特点和内涵的精神态度有所把握,而不是证明德国形式感的优越性。八个方面以古典形式原则为基点,对两个民族形式感的总体特征进行

^① Wolfflin, *Principles of Art History—The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger, Dove, 1950, p. 237.