

罗马晚期的工艺美术

白马设计学丛书主编/尹定邦

[奥地利]A·李格尔著 陈平译



设计学丛书

WHITE HORSE COLLECTION OF DESIGN



湖南科学技术出版社

J110.93/10

罗马晚期的工艺美术

白马设计学丛书主编/尹定邦

[奥地利]A·李格尔著 陈平译



湖南科学技术出版社

白马设计学丛书

罗马晚期的工艺美术

著 者:[奥地利]A·李格尔

主 编:尹定邦

译 者:陈 平

责任编辑:龚绍石 柏 立

出版发行:湖南科学技术出版社

社 址:长沙市湘雅路 280 号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系:本社直销科 0731—4375808

印 刷:益阳人民印刷有限公司

(印装质量问题请直接与本厂联系)

厂 址:益阳市五一东路 268 号

邮 编:413001

经 销:湖南省新华书店

出版日期:2001 年 11 月第 1 版第 1 次

开 本:787mm × 1092mm 1/16

印 张:18.5

插 页:3

字 数:410000

书 号:ISBN7-5357-3309-3/J·25

定 价:35.00 元

(版权所有·翻印必究)

总 序

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯它的起源,我想,那些生活在远古的先人们,当他们或者他们当中的某一个人,用一块石头砸向另一块石头以便打造出有某种功能的工具时,设计就在这一瞬间自然而然地产生了。我的意思是说,设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上,用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说:设计是一种文明。

所以,古往今来,大千世界,我们所用的、所看的、所创造的,无一没有人类设计的印痕,无一不体现出人类自身的理性与情感的特征。就像古希腊的哲人所说的:人是万物的尺度。或者像马克思所说的:人按照自己的尺度,也就是美的尺度来创造。这个美的尺度,说到底就是一种人的设计。

然而,设计虽然有如此漫长的历史和如此丰厚的遗产,但对于设计本身的认识却只是晚近的事。设计受到社会普遍的关注,同时,把设计上升到一个学科的高度来研究,则是从19世纪末才开始的事实。西方现代设计运动当然要从19世纪末的英国人莫里斯算起。20世纪20年代在德国创立的包豪斯学校,可以看做是现代设计教育的起点。在这之后,设计就日益成为社会生活中不可或缺的部分,扮演着越来越重要的角色。比之传统经典的视觉表达样式,设计的确拥有与现代社会接轨的实用性与操作性,也从根本上改变了整个社会的外在形式。

现代设计的观念在五四运动以后才开始传入中国。20世纪二三十年代我们有像庞薰琴等那样优秀的设计家和设计教育家,许多西方的设计也随之进入中国。然而,非常奇怪的是,近半个世纪以来,设计却被定名在“工艺装潢”这么一个狭隘的范围里而长期不能自拔。在过去那个特定的环境中,设计无

法成为一门社会性的产业,设计教育更无从谈起。人们对于设计的淡漠,艺术界对于设计(工艺装潢)的轻视,都发展到了一个令人不解的程度。这当然首先得归咎于某些特别的原因。改革开放以来,情况有了一个根本的变化。20年来,设计不仅得到社会各界的公认,而且自身已经成为不容忽视的巨大的产业。广告设计、工业产品设计、室内设计、服装设计、环境设计、建筑设计,等等,都在不同程度上得到了长足的发展。今天,我想我们可以毫不夸张地说,设计已经深入到生活的方方面面,日复一日地改变着人们对自身的认识。

不过,即使如此,我还是觉得设计本身依然存在着许多问题,而最严重的问题就是缺乏对设计理论系统而深入的研究。不从观念入手,不解决理论问题,不把理论问题落实到教育上,设计的发展最终还是会有限度的,会影响到整个设计水平的进一步提高。之所以要编辑这一套“设计学丛书”,我想目的也正在于此。我希望藉此能够引起中国设计界中人对理论问题的关注,进而对设计教育的关注,更希望藉此工作来为建立中国自己的设计理论打下良好的基础,并最终使设计学成为一门真正的教育和实践两方面都得到落实的学科。

丛书着眼的是一种设计的文化研究,惟其如此,它所包含的内容才会特别的丰富多样。事实上,这只是一个开始,但却是一个良好的开始。我觉得,总有一天我们会收获到丰硕的果实的。到了那一天,我们才会觉得我们的工作没有白做。

我期盼着这一天的到来,我也强烈地相信那一天一定会到来。是为序。

尹定邦

1999年8月28日于广州

“白马设计学丛书”序

改革开放二十多年来,中国的设计及其教育事业得到了迅速而稳健的发展。在这个氛围中,我和邵宏、范景中先生等编著的设计学丛书的首批著作:《设计学概论》、《中国当代广告史》、《艺术与错觉》、《秩序感》和《风格问题》,在湖南科学技术出版社的大力支持下于1999年下半年面世。丛书出版后,各界反映良好,在不到两年的时间里各种媒体发表评论推介文章二十余篇,印刷厂要第四次印刷才能满足读者的要求,这使得我们这些作者、译者和编者深受鼓舞。今年,我们又将《图形与意义》、《中国现代艺术设计史》、《罗马晚期的工艺美术》和《贡布里希论设计》以设计学丛书第二批著作面世。第五次印刷的《设计学概论》也以与第二批著作相类的装帧形式奉献给读者。

设计学是一个成长中的学科,现在远看不到它枝叶繁茂的模样。在国外是这样,在国内更是这样。到目前为止,中国的大学还没有一个真正的设计学系。设计概论已然不多,设计学概论更只此一本。在这个时刻描述一个初具规模的设计学的知识体系,用传统学科概论的方法是绝对行不通的。我们只能一半推理一半想像地设定目标和假定框架。这目标就是从自己做起,团结所有的有志之士共同建成这个知识体系。这个框架就是造型计划的框架,就是设计的性质、规律和关系理论构成的框架。有一个观点是始终坚持的:没有深厚的基础绝没有雄伟的大厦,没有设计学的知识体系绝没有中国现代设计光照世界的那一天。

从我做起可以感动上帝。第一个上帝是武汉理工大学。第二个上帝是白马集团公司。双方合作成立“武汉理工大学设计管理白马博士后工作站”。笔者受聘武汉理工大学艺术与科学学院教授和博士生指导教师,并负责“博士后工作站”的工作,

于是我所主编的这套丛书便被改称为“白马设计学丛书”。丛书编委会的成员便新增了武汉理工大学艺术与设计学院的院长陈汗青教授等,新增了白马集团的总裁韩子定教授和设计总监余希洋教授,另外还增加了北京广播学院国际传播学院副院长陈卫星教授。原编委留任的范景中教授不但是中国美术学院的博士导师,同时又是南京师范大学的博士导师。这些对设计学丛书的继续出版,并且越出越好,真是最难能可贵的支持与保证。中国的设计学幸哉!世界的设计学幸哉!

造型计划的框架第一在造型,第二在计划。造型被区分为机械、建筑、工程、产品、符号、包装、广告、展示等八大类。理论可以概括为三个部分:技术造型理论、信息传播理论和艺术造型理论。计划决定了造型的性质:不是过去型而是未来型。计划还决定了造型本身是计划的目标,其他的技术、艺术、信息、经济和管理理论和实务,都是实现它的手段。对于造型的市场竞争、消费满足和社会发展等目标,造型反而变成了手段。这样一来,计划的情报重点转向了预测,计划的拟定重点转向了策划,计划的决策重点转向了论证,计划的实施重点转向了试验。设计学的性质理论已经洋洋大观。

设计学不止于研究性质理论,还要研究规律理论和关系理论。规律指运动的规律,设计的规律理论指设计的性质理论在时间、环境、条件无始无终的运动变化之中所呈现的规律。首先,这里有一个设计的诞生、成长、成熟和变异的生命周期描述理论;其次,这里有不同设计之间的平行、交置、矛盾、斗争、新陈代谢和继承借鉴理论;第三,这里还有设计与科学、技术、艺术、经济、管理的相互制约和相互促进的理论。设计的历史和设计的历史性批评,重点就在于用史实来论证史论。

关系首先是与人的关系,主要有生理关系、心理关系、行为关系、经济关系等。其次是与人的集团的关系,主要有交换关系、占有关系、服从关系、服务关系、竞争关系等。其三是与实施的关系,生产实施、运输实施、储存实施、传播实施、销售实施等。这里是设计批评的用武之地,不但进行批判性批评,还可以进行创造性批评;不但进行经验性批评,还可以进行理论批评。不过,对关系批评的理论化和系统化,那就成为设计关系学,例如人机工程学、消费心理学、接受美学、设计营销学、设计工艺学、设计工程学、设计文化学等等。

自古以来,人类智慧的基点不外两个方面:一个是物质方面,靠造型计划去实施;另一个是非物质方面,靠思想、制度、舆论和礼仪去实现。如果还有第三方面那就是两方面的综合。通观三个方面,物质是真正的基础,这就可以看出造型计

划对整个世界文明及其发展的巨大影响。从这一点出发，怎样去描述设计学都不会过分。不过，对“白马设计学丛书”编委会而言，我们的人力、物力、财力、时间都非常有限。我们一步步能做到的只是把国外已经成功的著作引进来，把古代丰富的遗产整理出来，再就是支持各地的专家研究现实的问题，关心世界学术的前沿，在不远的将来，由我们的专著领各国设计学的风气之先。

尹定邦

2001年8月9日



设计学丛书

WHITE HORSE COLLECTION OF DESIGN

尹定邦，1940年生于武汉，1957年进入中南美专附中，1965年毕业于广州美术学院工艺美术系。现为广州美术学院副院长，设计分院院长、教授，中国工业设计协会代理理事长、广东省工业设计协会会长、广东省美术家协会副主席、“设计学丛书”主编。已出版专著《设计学概论》（湖南科学技术出版社，1999）、《设计目标论》（暨南大学出版社，1998），发表设计学研究论文数十篇。

陈平，1954年生于南京。中国美术学院美学博士。现任中国美术学院出版社副编审、副总编辑。近十年来发表、出版美学著作、译文计百万字。



设计学丛书
WHITE HORSE COLLECTION OF DESIGN

第二批书目

罗马晚期的工艺美术

[奥地利] 杰·李格尔 著 陈平译

图形与意义

尹定邦 著

中国现代艺术设计史

陈端林 著

贡布里希论设计

范景中 选编

设计学概论

尹定邦 著



目 录

总 序

“白马设计学丛书”序

作为知觉方式历史的艺术史(译者导言) 1

导 论 47

1. 建 筑 57

2. 雕 刻 80

3. 绘 画 143

4. 工艺美术 154

 穿孔制品 155

 楔刻制品 166

 石榴石镶嵌金器 180

5. 罗马晚期艺术意志的主要特征 209

注 释 216

图 版 244

附 录 阿洛伊斯·李格尔(德沃夏克) 267

作为知觉方式历史的艺术史

——译者导言

李格尔 [Alois Riegl, 1858—1905], 19 世纪末 20 世纪初西方著名艺术史家, 维也纳艺术史学派的主要代表, 现代西方艺术史的奠基人之一。虽然他对西方艺术史、现代艺术运动和文学批评曾产生过很大的影响, 但在他去世后的相当长的一段时间内, 其主要著作几乎没有被译成英文。这和几乎与他同时代的、同属德语世界的艺术史家沃尔夫林的情况形成了鲜明对照, 后者的书是西方艺术家和人文学科师生阅读最多的美术理论著作之一。这一情况到了 20 世纪 80 年代有了变化, 李格尔被“重新发现”, 他的三部名著《风格问题》(1893)、《罗马晚期的工艺美术》(1901) 和《荷兰团体肖像画》(1902) 的英文版先后出版, 李格尔研究亦成为西方艺术史学界的热门话题。在我国, 李格尔著作的第一本中译本也于近年问世。^[1]

对处于建设中的我国现代艺术史学来说, 了解李格尔, 并进而研究他的理论, 是一件诱人的、有价值的事情。首先, 李格尔所处的时代 (19 世纪下半叶至 20 世纪初), 是西方科学技术和社会政治经济结构发生重大变化的时代, 是 20 世纪现代主义艺术发展的前夜, 是各种哲学、社会思潮与艺术观念错综复杂、相互影响的时期, 对李格尔理论的研究, 可以洞察现代美术史学建立初期的学术情境和他那一代艺术史家在学科建设上的思考与努力。其次, 李格尔是艺术史学史上第一个重新评价罗马晚期艺术与中世纪艺术的人, 他不囿于成见的怀疑与批

[1] 有关李格尔著作在西方英语国家的译介与研究的情况, 参见陈平: “李格尔与艺术科学”, 《新美术》1999 年第 1 期, 第 42~47 页。李格尔三本主要著作的英文版分别是: *Late Roman Art Industry*, Trans. Rolf Windes. Rome, 1985; *Problems of Style*, Trans. Evelyn Kain, Princeton University Press, 1992; *The Group Portraiture of Holland*, Trans. Evelyn M. Kain and David Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999。李格尔的著作在我国一直未有中译本, 直到 20 世纪 90 年代末, 《风格问题》中文版由湖南科技出版社出版。

判精神富于启示意义；他的争议颇多的“艺术意志”的概念，可以激发我们关于艺术史哲学与方法论问题的思考；第三，他也是第一个十分重视工艺美术与装饰纹样研究的艺术史家，他的著作是我们学习如何观看的好教材。最后，由于我国现代艺术史学是一个起步较晚和相当薄弱的学科，对包括李格尔著作在内的西方美术史学文献的翻译出版，是我们艺术史与设计史学科建设的题中之义。

一、生平及写作背景

李格尔于1858年1月14日生于奥地利的重要工业城市林茨，母亲卡塔琳娜·梅尔[Katharina Mayr]是林茨一位公务员的女儿，父亲约翰·李格尔[Johann Riegl]是波希米亚人，早年曾就读于维也纳大学，学习物理学与工程学。他可用德语、斯拉夫语和法语进行交谈，曾担任一家国营烟草工厂的管理者，后调财政部工作。

有关李格尔的童年与少年时代的情况，几乎不为世人所知，因为他所遗留下来的所有档案材料，全都是与他的学科相关的，没有私人生活的反映。我们只能从维也纳艺术史学派另一位代表人物，李格尔的同事德沃夏克[Max Dvorák]那里了解到，李格尔的童年似乎并不开心，父亲为了让他专心于学业，不允许他玩玩具，以致他在4岁时便能读能写了。^[2]这一情况虽简略，但并非不重要，因为李格尔一生对学术的执着态度，以及对哪怕是最细小问题的近似于“钻牛角尖”的极度认真精神，恐怕与此不无关系。

约翰·李格尔在50岁时就去世了，留下了遗孀和两个儿子阿洛伊斯和亚历山大。卡塔琳娜面临着严酷的现实，一家只靠少量抚恤金度日，故决定把家搬到她的家乡林茨。李格尔在克雷姆斯明斯特[Kremsmünster]高级文科中学[Stiftsgymnasium]继续他的中学学业，16岁毕业，进入维也纳大学。他的法定监护人坚持要他学习法律，然而他很快便依自己的兴趣而转向了人文学科。历史学家西克尔[Theodor v. Sickel]尤其使他印象深刻。1881年，他被接收为奥地利历史研究所的成员，1883年7月通过了学位证书的考试，同年12月被授予哲学博士学位。他的博士论文的题目是《论雷根斯堡苏格兰式的圣詹姆斯教堂》。后来，李格尔接受了6个月的罗马奖学金，到意大利进一步研究艺术史。1884年他从罗马返回维也纳，进入维也纳工艺美术博物馆，成为一名见习馆员。1885年，他升迁为相当于现在的助理馆长的职位，1886年，被提升为副馆长，负责纺织品的收藏。

李格尔心怀大志，并不满足于副馆长的职位。1889年，他申请维也

[2] M. Dvorák, "Alois Riegl." In *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, ed. J. Wilde and K. M. Swoboda, 279–299. Munich, 1929. 中译文本见本书附录。

纳大学的授课资格 [Habilitation], 争取成为一名编外讲师 [Privatdozent]。李格尔在 1890~1891 年冬季学期开设了纹样史讲座,《风格问题》就是这一时期的研究成果。1895 年,李格尔接受了维也纳大学编外教授的临时性职位,两年后,被授予正式教授 [Professor Ordinarius] 职位,这使他得到了所渴望的经济独立和学术地位。

这一时期,他开始按照正式教授的传统研究范围,教授意大利文艺复兴艺术和巴洛克艺术的内容。1897~1898 年间,李格尔没有开设讲座,可能只开设了研讨班。这段时间,他致力于两个重要的研究项目:撰写《造型艺术的历史法则》[*Historische Grammatik der Bildenden Künste*] 的手稿,该书是李格尔去世后由帕赫特 [Otto Pächt, 1902—1988] 和斯沃波达 [K. Swoboda] 于 1966 年编辑出版的;他还撰写了“从古代到现代艺术的演变史”的讲座稿。在 1898~1899 年间,李格尔开设了“民族大迁徙时期的艺术史”讲座,这是他的第二本主要著作《罗马晚期的工艺美术》一书的基础。

从 1897 年到 1900 年的这段时期,在李格尔的学术发展中是十分重要的。他对此前著述的概念及术语进行了思考,作了部分的修正。在《罗马晚期的工艺美术》的第一部分^[3]出版后,他立即将讲座内容集中于早期基督教艺术和民族大迁徙时期艺术。他有关文艺复兴与巴洛克艺术的主要学术著作,是 1902 年发表的《荷兰团体肖像画》。同一年,他被推举为奥地利文物保护协会的主席。在这个职位上,他有一个庞大的计划,要使所有博物馆都实现现代化,实行普遍的文物保护,并为立法机构撰写了文物保护的法律草案,但未能得以实施。他还计划写一部艺术通史,不幸的是,病魔阻止了他宏大计划的实现。1901 年之后,他的耳聋越来越厉害,使他远离学生,愈加孤独。1905 年 6 月 17 日,李格尔逝世,享年 47 岁。

德沃夏克的纪念文章,表达了当时人们对李格尔早逝的扼腕之情。^[4]李格尔是一位优秀的教师,他讲起课来语调柔和,但能够通过他对论题的深切关注,抓住听众的注意力;作为一位学者,他一方面具有广阔的视野和挑战精神,另一方面又能直接面对往昔艺术作品做经验主义的“精密研究”:

我不知道还有比看李格尔努力从艺术作品中了解问题,向艺术作品提问,并从它们之中引出答案更富于教益的了。或许,艺术史中最有益的是这种与客体的对话,而不是最冠冕堂皇的艺术批评家的

[3] 这第一部分指的就是本书,该书的第二部分论述民族大迁徙时期艺术,在李格尔去世后由齐美尔曼 [E. H. Zimmermann] 编辑出版:《中世纪早期的工艺美术》[*Kunstgewerbe des frühen Mittelalters*], 1923 年。

[4] 同注 2。

独白。“在艺术作品之前,”叔本华曾经评论道:“你的行为必须好像你被一个伟大君主当众接受。”我以为,这样说是公平的:李格尔是一个耐心的、尊重人的听者,艺术作品确实向他开口了,而它们却很少向别人开口说话。^[5]

李格尔的上述三部主要著作是他在为期不算长的十多年学术生涯中先后出版的,反映了李格尔思考艺术问题的思想历程和他艺术史理论的发展。《风格问题》是一部装饰纹样风格的宏大史诗,是从古埃及的荷花纹样到古希腊的莨苕纹样,直至中世纪的阿拉伯式纹样的历时性研究。李格尔试图通过这本书揭示装饰纹样风格的自律性发展史。《罗马晚期的工艺美术》则是共时性研究,着重研究罗马帝国晚期这一特定历史时期的艺术发展。^[6]在前一本书中,历史叙事的主角是纹样的形式(风格),在这里转换成了知觉方式,即由触觉的知觉方式向视觉的知觉方式的发展。这表明李格尔将注意力从作为客体的艺术作品及其风格,转向了创造及欣赏艺术作品的知觉主体,并强调知觉主体的思维活动在艺术生活中的重要性。到了后期的《荷兰团体肖像画》,则更强调观者的作用,阐述艺术作品内部形式的一致性和作品与观者的一致性,历史叙事的内容成了这两个一致性的统一。这意味着作为历史学家的李格尔,其目光进一步转向了艺术作品与社会的关系,以及它的伦理价值。李格尔著名的术语“艺术意志”,是贯穿这三本主要著作的重要概念,不过其含义在各个阶段有着微妙的变化。这是一个带有康德目的论、黑格尔的绝对精神和19世纪唯意志论色彩的概念,同时也具有19世纪心理主义的特征。

正如李格尔在本书导论中所说,他应奥地利皇家教育部之邀参加调查奥匈帝国境内工艺美术文物的计划,这为他提供了阐发艺术发展观的机会。不过读者会注意到,现有书名与内容并不一致。其实,李格尔是一位历史学家,他的着眼点不是要在本书中收集与罗列工艺美术品,而是要通过对少数作品的分析,“提出支配着罗马晚期工艺美术发展的规律”。^[7]同时,由于“这种普遍规律其实也支配着罗马晚期的所有艺术门类”,所以,虽然工艺美术是本书的主要内容,但他还是全方位地论述了所谓的“高级艺术”——建筑、雕刻和绘画的发展历史。

本书所论述的罗马晚期艺术的时间范围,是从第一任信奉基督教的罗马帝国皇帝君士坦丁大帝颁布“米兰敕令”(公元313年)开始,到法兰克国王、即后来的皇帝查理曼统治的初期(公元768年)。这一段

[5] O. Pächt, “Art Historians and Critics, IV: Alois Riegl.” *Burlington Magazine*, 105(May), 1963, p. 193.

[6] 对李格尔这两部著作的历时性和共同性研究的分析,参见贡布里希的《秩序感》中译本,杨思梁、徐一维译,浙江摄影出版社,1987年,第329~330页。

时期的艺术,在艺术史上没有统一的名称,或称古代晚期艺术,或称民族大迁徙时期的艺术,现一般通称早期基督教艺术,特指意大利和地中海西部地区的基督教艺术。而同一时期的东罗马帝国艺术以及日尔曼部落的蛮族艺术则分别称为拜占廷艺术和民族大迁徙时期的艺术。^[8]李格尔出于他的独到的观点和便于展开论述,选用了“罗马晚期”一词,这样,既可表示这一时期与此前古代各个时期(即从古典时期至罗马帝国中期)在艺术上的传承关系,暗示着在罗马帝国晚期艺术意志的转向,而且还从时空上涵盖了东部和西部的整个罗马帝国的艺术。因为“在公元476年之后,东罗马帝国代表了罗马帝国的延续,至查理大帝的时代,在西方又出现了一个完全独立的罗马帝国。”(本书第54页)李格尔经常用的“古代晚期”一词,指的也就是罗马帝国晚期这一时期。

本书共分6个部分,导言部分主要交待了本书的缘起和宗旨,接下来的4章则是具体阐述罗马帝国晚期的建筑、雕刻、绘画、工艺美术的形式(知觉方式)的变化,以及它们所共同体现出来的艺术意志。最后一部分是全书的总括,试图将这一时期的艺术现象与宗教、文学等更大范围的文化现象联系起来,并从奥古斯丁美学中寻求证明。工艺美术无疑是本书论述的重点,但由于该时期的工艺美术制品中,有确切年代的为数极少,而建筑、雕刻、绘画作品的年代则较为确凿,也为人们所熟悉,所以李格尔要首先在这些有年代把握的作品中证明艺术形式规律的存在,然后再以这一规律和风格来判定工艺美术品的时代归属。^[9]所以他将工艺美术放在最后论述,是整本书的结构安排,而并非因为工艺美术最不重要。恰恰相反,李格尔是为这些不起眼的“小艺术”在艺术史上争一席之地第一人,这或许不是偶然的,因为他虽始终与现实艺术运动保持着一定的距离,但毕竟身处于19世纪下半叶

[7] 李格尔原本就瞧不起那些庸碌的“事实收集者”:“有人认为关于古代遗物的知识单独已构成了艺术史知识的全部内容,我对此观点不敢苟同,众所周知的那种可疑的声嘶力竭的论调‘什么,你连这都不知道?那你什么东西都不知道了!’在物质主义反对黑格尔对概念范畴评价过高的时期,或许还有一定的正确性。将来,我们会扪心自问,就公布的每一事实而言,哪些知识实际上是有价值的。即使是历史的范畴也不是绝对的,对于学者来说,不仅要了解事物本身,而且要知道在适当的时刻如何忽略掉某些事实,这可能是很有好处的。”(李格尔:“是罗马晚期的,还是东方的?”[Late Roman or Oriental?],沃茨曼[Peter Wortsman]译。此文收入希夫[Gert Schiff]编的《德语艺术史论文集》[German Essays on Art History],第190页,纽约,1988年。原文为“Spatromisch oder Orientalisch?”, *Munchner Allgemeine Zeitung*, pp. 93-94, 1902)

[8] 参见“Early Christian Art”, *The Oxford Companion to Art*. Oxford University Press, 1970, pp. 352-355.

欧洲工艺美术运动和维也纳新艺术运动的浪潮之中。

1. 艺术与工艺的联合

本书撰写的初衷是对奥匈帝国境内出土的工艺美术制品进行整理。虽然李格尔雄心勃勃地将他的论述范围扩大到几乎所有的造型艺术,但工艺美术仍然是本书论述的重点,在篇幅上也占了很大的分量。李格尔对罗马晚期工艺美术的重视,是与他的博物馆经历直接相关的,也是与工艺美术运动和新艺术运动同声相应的。

工艺美术运动,普金、拉斯金开启先声,莫里斯、琼斯等一大批理论家、装饰家与建筑师,猛烈抨击机器大生产对手工艺的征服及审美趣味的低下。他们面对欧洲装饰艺术的“危机”,开出的处方各有不同,但共同特点是到传统中去寻求灵感。尤其是1851年英国大博览会之后,他们纷纷从传统出发,为设计艺术建立法则,寻求装饰与大工业生产相适应的道路。琼斯1856年出版了《装饰的基本法则》[*Grammar of Ornament*],所制订的设计原则竟达三十多条。桑佩尔发表了《科学、工业与艺术》一文,^[10]认为非工业化国家在装饰艺术上却占有优势,批评机器大批量生产和劳动分工带来的设计水平的低下。但他与当时的雷德格雷夫等人一样,反对回到中世纪的自然经济中去,而是力求找到与新材料和新工艺相适应的设计原理。这使他返回到古希腊与文艺复兴时期的建筑与装饰中寻求灵感。莫里斯则认为文艺复兴是现代堕落的开端,主张回到中世纪行会的生产关系与工艺制作标准。莫里斯不像拉斯金那样憎恶机器,他的许多想法虽不合时宜,但对一大批英国天才艺术家产生了重要影响,他们本身是工艺师、教师和宣传家。工艺美术到了晚期与新艺术风格结合在一起,并迅速向欧洲各地蔓延。

新艺术是对19世纪学院历史主义的反叛,它从英国迅速向欧洲大陆传播,一开始主要是在装饰与实用艺术领域。这一风格在19世纪晚期才到达奥地利,主要代表人物是建筑师瓦格纳[Otto Wagner](1895年之后)、建筑师与设计家霍夫曼[Josef Hoffmann, 1870—

[9] 这与李格尔早年在维也纳大学所接受的经验主义学术训练有关,养成了像科学家那样对研究对象作精确观察的习惯。这种以形式分析为手段的对作品进行鉴定的方法,是现代美术鉴定家和收藏家常用的方法,它行之有效,但也要冒风险。应注意的,由于李格尔注重的是宏观的历史发展和所谓的“必然性”,忽略历史上的“个别性”和“特殊性”,所以有时为了证明他的“发展规律”,他甚至不顾作品的年代,将其强行纳入自己的风格发展序列之中。参见贡布里希《秩序感》中译本,第335~336页。

[10] Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Trans. H. F. Mallgrave and Wolfgang Herrmann. Cambridge, England, pp. 130 - 167.