



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



上海三联人文经典书库

90

视觉艺术的历史语法

[奥] 阿洛瓦·里格尔 著

刘景联 译

HISTORICAL GRAMMAR OF THE VISUAL ARTS



上海三联书店



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FOUNDATION



上海三联人文经典书库

90

视觉艺术的历史语法

[奥] 阿洛瓦·里格尔 著

刘景联 译

HISTORICAL GRAMMAR
OF THE
VISUAL ARTS

上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

视觉艺术的历史语法/[奥]阿洛瓦·里格尔著;刘景联译. —上海:上海三联书店,2017.11
(上海三联人文经典书库)
ISBN 978-7-5426-6073-2

I. ①视… II. ①阿…②刘… III. ①视觉艺术—研究
IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 203391 号

视觉艺术的历史语法

著 者 / [奥]阿洛瓦·里格尔
译 者 / 刘景联

责任编辑 / 黄 韬
装帧设计 / 鲁继德
监 制 / 姚 军
责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(201199)中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

邮购电话 / 021-22895557

印 刷 / 常熟市人民印刷有限公司

版 次 / 2017 年 11 月第 1 版

印 次 / 2017 年 11 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 280 千字

印 张 / 23.5

书 号 / ISBN 978-7-5426-6073-2/J·263

定 价 / 68.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 0512-52601369



上海三联人文经典书库

编委会主任 陈启甸

主 编 陈 恒 黄 韬

编 委 会 (以姓氏笔画为序)

于 沛	王 旭	王晋新	王晓德
王海利	王晴佳	卢汉超	刘 昶
刘北成	刘津渝	刘新成	向 荣
江晓原	宋立宏	张绪山	张 强
李剑鸣	杨巨平	杨熙楠	汪民安
范景中	陈 新	陈仲丹	陈志强
陈 淳	林子淳	林在勇	金寿福
侯建新	查常平	俞金尧	贺照田
赵立行	夏可君	徐晓旭	晏绍祥
高 毅	郭小凌	郭长刚	钱乘旦
黄 洋	彭 刚	彭小瑜	韩东育
魏楚雄			

“十三五”国家重点图书出版规划项目

国家出版基金资助项目

总 序

陈 恒

自百余年前中国学术开始现代转型以来,我国人文社会科学研究历经几代学者不懈努力已取得了可观成就。学术翻译在其中功不可没,严复的开创之功自不必多说,民国时期译介的西方学术著作更大大促进了汉语学术的发展,有助于我国学人开眼看世界,知外域除坚船利器外尚有学问典章可资引进。20世纪80年代以来,中国学术界又开始了一轮至今势头不衰的引介国外学术著作之浪潮,这对中国知识界学术思想的积累和发展乃至对中国社会进步所起到的推动作用,可谓有目共睹。新一轮西学东渐的同时,中国学者在某些领域也进行了开创性研究,出版了不少重要的论著,发表了不少有价值的论文。借此如株苗之嫁接,已生成糅合东西学术精义的果实。我们有充分的理由企盼着,既有着自身深厚的民族传统为根基、呈现出鲜明的本土问题意识,又吸纳了国际学术界多方面成果的学术研究,将会日益滋长繁荣起来。

值得注意的是,20世纪80年代以降,西方学术界自身的转型也越来越改变了其传统的学术形态和研究方法,学术史、科学史、考古史、宗教史、性别史、哲学史、艺术史、人类学、语言学、社会学、民俗学等学科的研究日益繁荣。研究方法、手段、内容日新月异,这些领域的变化在很大程度上改变了整个人文社会科学的面貌,也极大地影响了近年来中国学术界的学术取向。不同学科的学者出于深化各自专业研究的需要,对其他学科知识的渴求也越来越迫切,以求能开阔视野,迸发出学术灵感、思想火花。近年来,我们与国外学术界的交往日渐增强,合格的学术翻译队伍也日益扩大,同时我们也深信,学术垃圾的泛滥只是当今学术生产面相之一隅,

高质量、原创作的学术著作也在当今的学术中坚和默坐书斋的读书种子中不断产生。然囿于种种原因,人文社会科学各学科的发展并不平衡,学术出版方面也有畸轻畸重的情形(比如国内还鲜有把国人在海外获得博士学位的优秀论文系统地引介到学术界)。

有鉴于此,我们计划组织出版“上海三联人文经典书库”,将从译介西学成果、推出原创精品、整理已有典籍三方面展开。译介西学成果拟从西方近现代经典(自文艺复兴以来,但以二战前后的西学著作为主)、西方古代经典(文艺复兴前的西方原典)两方面着手;原创精品取“汉语思想系列”为范畴,不断向学术界推出汉语世界精品力作;整理已有典籍则以民国时期的翻译著作为主。现阶段我们拟从历史、考古、宗教、哲学、艺术等领域着手,在上述三个方面对学术宝库进行挖掘,从而为人文社会科学的发展作出一些贡献,以求为21世纪中国的学术大厦添一砖一瓦。

前 言

阿洛瓦·里格尔,丰碑式的废墟

——我们为什么还要读《视觉艺术的历史语法》

本杰明·宾斯托克

艺术史家们也许来了又去,却无法改变你的观点。在我神思枯竭的时候,都会停下来一会,去思考一下阿洛瓦·里格尔(1858—1905)。¹在艺术史研究的历史上,里格尔著作的识见之睿、原创性之多、研究范围之广,一直是无与伦比的。作为这个学科的创始人以及这个学科里最深刻的思想家之一,里格尔是目前对艺术史的理论与实践进行重估的一个重要先驱。作为维也纳学派最伟大的代表,里格尔开创了对不断演进的形式要素和再现模式,以及它们与观众之间的不断变化的关系,还有“高”、“低”艺术之关系——或现在被称为视觉文化——的分析。据说,传奇般的艺术鉴赏家伯纳德·贝伦森就把里格尔的《晚期罗马的工艺美术》(*Spatromische Kunstindustrie*)摆在他书房的书桌上,把它奉为艺术史的“圣经”。历史学家安德烈·贾尔迪纳最近引发的“晚期古代”研究的爆炸,就是源于里格尔一个世纪前发明的这个术语。²几个主要的艺术史家都曾想通过借用或反驳他的论点,以建立自己的系统,不过我认为他们的论证都不充分。这使我们回到里格尔的思想中去,对于正在建设中的艺术史大厦来说,他的思想虽有缺

12

陷,但仍然是最好的基础。尽管里格尔的著作在语言和表现上都往往过时,但它们却包含了有关艺术和艺术史的至关重要的以及潜在的颠覆性观念,他也仍然未得到充分的欣赏和阅读,特别是在英语世界。本卷的英译者杰奎琳·荣格在“序言”里提醒我们,里格尔的语言之艰涩也反映了他思想的非凡深度。简言之,里格尔是一个庞然巨物,但又已成过去;他无人能及,但又有所不足;他是一处丰碑式的废墟(图 22)。《视觉艺术的历史语法》(以下简称《历史语法》)以极为易懂的方式,把他的研究的不同线索和他独特的视觉分析的精髓进行了提炼,成为形式研究的奠基著作或圣经。如果你对艺术史有兴趣,那你就应该读读这本书,就算不把它摆在书房的书案上,也要摆在书架上。

里格尔在维也纳的艺术和工业博物馆开始了他的职业生涯,并写成了他论述东方地毯图案的第一篇文章,当中巧妙地把起源追溯到古希腊的装饰图式。³在他后来的一本书《风格问题》(*Stilfragen*)里,他把装饰图案的探讨延伸到了古埃及,一位著名学者称之为“一本曾写就的关于装饰历史的伟大著作”。⁴他在维也纳大学先被委任为副教授,后为教授,之后里格尔迅速把专业领域扩大至包括绘画、雕塑、建筑,并在 1897 年至 1898 年间告假,写成了《视觉艺术的历史语法》这一概论性的理论巨作。在翌年的讲座中,他对《历史语法》进行了阐述,打算作为他的书的修订版,可惜没有办法完成他的研究;该书是由他的学生在他死后出版的,但里面没有像本书里那样的插图。⁵相反,他把一些最深刻的认识深化为非常详细的论述晚期罗马艺术与荷兰肖像群的洋洋大作。⁶在写了更多几篇精彩的论文后,里格尔去世了,终年 47 岁。

13

作为从他早期狭义的“经验性”研究和他成熟的解释性研究之间的过渡,《历史语法》可以作为那些不熟悉里格尔著作的人的一个简洁的思想引论,对熟悉里格尔的行家们则可以作为一个据以评估他整个研究事业的黄金远景。由于里格尔的研究存在着两份草稿,因而提供了一个理解他的思想变化的独特的认识。与他的其他主要著作中繁密的例子解读相反,里格尔的《历史语法》提供

了一个不同寻常的历史宽度，显示了惊人的专业知识范畴。他的研究把一个宽广的、与文化史相关联的发展过程中那些不同的视觉艺术整合起来。里格尔跟踪了这样一个进程：从埃及艺术的近观、触感、静态、体积感、形式对称，经过古典希腊艺术的普通视程以及理想主义和自然主义的微妙平衡，到希腊化和罗马艺术的远观和视觉、主观感知、动态以及暂存的形式。这一进程并没有结束于古代时期，而是以种种不同的调适形式继续向前，经过中世纪、文艺复兴、巴洛克时期，直到我们今天。我们采用的图像主要是让里格尔的读者明白，他的文字是智性的活生生的精神，而不是文物兴趣的死物。必要的有限插图反映了他个人感兴趣的、反复提及的内容，以及他更广阔的思想。但他的认识的应用却是无限的，与整个艺术史的跨度相关。

艺术意志

里格尔最有名的观念，可以说是他的全部思想的关键，就是艺术意志(Kunstwollen)。学者们在这一术语的英文翻译上或它的意思上无法达成一致，往往把它保留为德语，作为一个先验的、无所指的能指。艺术意志以前被翻译成“创造艺术的意志”、“形式制作的意志”、“艺术动力”、“审美冲动”、“意欲艺术的事物”、“艺术感的意志”、“作为意志的艺术”、“风格意志”和“艺术性意志”等。所有这些翻译都错误地偏于一边，不是落在一个贯穿于艺术之中的神秘的“精神”(黑格尔式的)上，就是落在艺术家既定的意图或意愿上。在我看来，最贴近字面的也是正确的翻译，就是“艺术意志”(will of art 或 art's will)。⁷这一翻译准确地传达了这样的意思，即核心的原则既没有被纳入一个客观的社会或历史的意志里，也没被限制在艺术家的意图或意志里，而是立足于艺术之不断演进的形式或视觉元素或语言上。引用伍迪·艾伦的一个不雅的说法：艺术要它想要的。

里格尔在《风格问题》里，在与他同时代的 G. 森佩尔(G. Semper, 1803—1879)的辩论中，引出了这个术语。森佩尔是一个

重要的建筑师、艺术家、理论家，他的著作《论风格》提出艺术品的风格是由功能、材料、技术决定的。里格尔承认这些因素的重要性，但坚持有一样东西是先在有而更关键的：“全部艺术史都表现为艺术自身与物质的斗争。不是工具或技术在这场斗争中具有优先性，而是创造性的艺术思想(kunstschoffende Gedanke)具有优先性，它希望扩大其创造领域，加强其形式的力量。”⁸在其论后期罗马艺术的著作里，里格尔将之和其他术语，如“艺术思想”(Kunstgedanke)或“艺术宗旨”(Kunstzweck)等，合并为“艺术意志”：

为反对[森佩尔的]关于艺术品特性的机械观念，我在《风格问题》上宣扬目的论观点——我也知道我是第一个这样做的——根据这个观点，我在艺术品中看到明确的、有意识有目的的艺术意志带来的效果，这种艺术意志普遍存在于对抗功能、材料、技术的战斗中。⁹

15

玛格丽特·奥林最为认真地追索了里格尔的“艺术意志”和类似术语的使用。她认为里格尔最初“没有提出原创的申索”，最终也“没有理由拥有这个概念的先有权”，而是“希望复活”一种早期的观点，引用了此前有过的对艺术家的创造意志之强调，以及早期艺术史家曾使用过的相关术语“艺术的意志”(kunstlerisches Wollen)。在她看来，“和那个导致他大肆宣扬它是新发明的目的性原则相比，这个术语的灵活性表现了对 Kunstwollen 这个词的更随意的态度”。¹⁰另一方面，奥林设定了里格尔的情况在《历史语法》的第一和第二稿之间出现了一个根本性的转变。“第一稿还只是与理想主义和现实主义的对立相撕扯，这一对立在 1890 年代中期困扰着里格尔，”她宣称，“而第二稿则把里格尔的作为准科学描述方式的实证主义观点改变成一个唯意志论的艺术观。”¹¹奥林比任何学者都更仔细地阅读里格尔，她的观点也被广泛采用。对艺术家的创造性意志之强调，可以追溯至文艺复兴时期和古代。里格尔的观点也不是在他的职业生涯甫一开始时就突然冒出的；相反，他

对他的想法慢慢琢磨,在不同的视觉材料、媒质、历史时期上逐渐地和累积地吸取资源,一边尝试创造不同的术语,不断调整自己的思想,包括他的《历史语法》的第二稿。

不过,在我看来,奥琳夸大了这本著作的两个草稿之间的区别,低估了里格尔思想中潜在的连贯性和原创性。在他的职业生涯接近结束之时,里格尔重提了他早期在《风格问题》中使用的艺术意志这一术语,他这时不是在错误表述自己,而是在澄清他的思想以及观念的发展。他的目的论观点涉及了来自黑格尔的思想的更广泛的历史发展,但黑格尔的《美学》还不是艺术史,因为他把艺术置于绝对精神之下,也没有提供读解视觉艺术的具体方法。反过来,森佩尔又过分片面地倾向于功能、材料、技术等具体因素。里格尔在艺术品的形式要素中,在一边是绝对精神的展开、一边是技术及功能之间找到了一个中间地带,就是艺术品思想的具体视觉特征。他因而把艺术拯救了过来,使其不至于被降低为历史的插图或纯粹是技术的事物。

16

里格尔在《历史语法》中明确了他的论点:

人为什么创造艺术?艺术品的目的是什么?带着这些问题,我们似乎又回到了功能要素中去,这一要素在森佩尔的经验主义美学中起着至关重要的作用。然而,森佩尔脑子里的这种目的性却仅仅是外部的……我们现在可以充实我们的定义了:艺术创作是与大自然的竞争,目的是把和谐的世界观表现出来。

这里有着艺术的真正目的。我们迄今为止碰到的所有外部功能,仅仅是激活艺术的最高目的合适载体。驱动艺术创造的力量——那就是人类对和谐的需要——不会让任何机会溜走。因此,从外部目标产生的每件事物或多或少都是一件艺术作品。但外在目的仍然必须与艺术的目的严格区分开来。艺术的目的与观念的目的,只有在观念的目的是直接指向一个和谐的世界观时,才是耦合的——例如,在希腊的众神雕像中

(如朱庇特[手持雷杖]),或在十字架上。人们可以据此识别森佩尔理论的根本错误,因为它声称艺术创作是以实用目的或效用而起源的。(第 297,300—301 页)

17

里格尔引用了现存最早的人工制品——箭头——作为例子。这不是简单地来自于凿石(技术)或者穿刺动物的肉(功能)的需要,如为了这个目的,其他的替代品也就可以了,而是体现了和谐与对称(第 351 页)。同样的原则也适用于金字塔以及后来贯穿于希腊和罗马的神庙、中世纪的教堂和巴洛克式的宫殿。里格尔进一步把人“对和谐的需要”复杂化,反对他所谓的在历史辩证法中走向“有机主义”的“和谐论”,这两个术语大致相当于“理想主义”和“自然”、“美”和“真理”。

根据里格尔的看法,艺术不能约减到它的实用与实证的功能,而总是表现它(作为艺术)的自己的目标或目的。他因而反对艺术史中今天依然普遍存在的传统观点,即“为艺术而艺术”乃是十九世纪的发明:

我们经常听到这句话,即工业艺术品(也就是功用艺术)与高艺术(也就是为艺术而艺术)的二分法,乃是我们这个现代时期一个独特的特征,更早的时期则幸运地对此一无所闻。我们对艺术和客观功能的联系之发展的历史研究,清楚地证明了这个观念是错误的。十七世纪的荷兰海景肯定是“高艺术”,但格利曼尼的浮雕和罗马帝国的肖像同样也是。(第 122 页)¹²

里格尔因此也反对在艺术史上同样流行的、对艺术品似是而非的历史(宗教或制度的)功能的强调。他对这种观点提出了一个幽默简洁的反对:

18

如果拍卖图录首先根据其功能性目的来给每件作品加上

标签,这是合理的,因为一个潜在的买家并非必定是有着特别鉴赏力或知识的艺术爱好者,他主要是想知道如何可以使用这件事物。但艺术史学科是否满意于这样的理由,那就是问题了。(第121页,下划线为引者所加)

与历史学家或其他学者相反,艺术史家应该是一个对艺术——乃至艺术意志——有着特别鉴赏力及渊博知识的艺术爱好者。

肖像画提供了关于外部实用功能与艺术的内在目的——或者说艺术的意志——之区别,以及和谐论和有机主义之区别的例子。在更早的时候,肖像画体现了“现已过时的观念,即一个人确实是一个独立的实体”,而今天的艺术

必须描绘的不是那个不再存在的个人——或者更确切地说,是一组太小以致无法描绘的分子——而是要描绘所有的自然现象的普遍性联系。这种艺术不是把对象表现为一个物理意义上统一的个体,而是表现为一个瞬间刺激观者眼睛的一组视觉现象。

你可能会认为这不过是一个疯狂的现代超人的夸张理论。但是,如果你往回追踪肖像画至几个世纪前的历史,你就会看到不同的情况。现代印象派的前身是十七世纪的荷兰画家……现在我们要问:一幅现代肖像画的外在目的是什么?是个性的描绘,至少赞助人仍是这么希望。艺术的目的是什么?在本质上是因果关系的刻画。外在的目的和艺术的目的是一回事,它们不仅不相符,甚至还互相矛盾。今天,艺术的目的占了主导。我们可以预料最终的结果:艺术的目的将完全征服外在的目的,人们将不再去画肖像。(第361—362页)

19

艺术的目的不仅不一定对应于外部的实用功能,甚至还可能与之相矛盾,因此出现了现代对肖像画的废弃。个体的消融还进一步涉及从近观、触觉到远观、视觉的转变,或从客观到主观的转变,

但印象派还可以追溯到十七世纪的荷兰画家,即如里格尔在其他地方所说的近古时期(第 388 页)。因而,在形式主义的赋格曲或“里格尔的变奏”里,在对整个历史的艺术品之视觉要素的仔细解读中,艺术“作为与自然的竞争,目的是把和谐的世界观表现出来”,其意志被赋予了无限的排列和相互联系。

对里格尔的接受

里格尔的思想经历了一个漫长的旅程后,才有了目前的重估的必要性。最早、最有名的抗争来自欧文·潘诺夫斯基(1892—1968),当时他还是一个首先应用图像学方法的年轻先驱之一,决意要在美国把现代艺术史学科建立起来。在他 1920 年的文章《艺术意志的观念》里,潘诺夫斯基试图捍卫里格尔不受错误的解释,坚持艺术“必须要有纯历史角度以外的其他观点来考虑”。他特别提出要把里格尔的概念限定在一件作品的客观的“内在意义”上,把他自己的方法展示为与摩西般的里格尔订立的、新的艺术史盟约:“他自己可能认识不到,他已为一套艺术的先验哲学作出了辩护。”¹³然而,他们在这一点的看法上的区别是很小的。内在的或固有的意义是艺术作为艺术的另一种说法,那就是艺术的意志。不幸的是,在潘诺夫斯基的追随者的手上,图像学方法往往变成了恰好相反的做法,这种做法依据关于时期——或更糟的是——关于神学道德的传统思想,为观众重建艺术品的功能或主观意义。¹⁴里格尔并没有把艺术品看成传达信息的工具(什么),而是去解释形式或视觉要素的文化和历史内容(如何)。

潘诺夫斯基针对的是单件作品的意义,而里格尔关注的是存在于传统以及发展的大背景中不可分割的作品。潘诺夫斯基明确地把自己与康德及新康德主义哲学家恩斯特·卡西尔联系起来,视艺术为超历史的现象。里格尔的目的论或发展的体系派生于黑格尔,他把艺术和康德美学都予以历史化,从而确立了艺术的历史。为了建立一套艺术的先验哲学,潘诺夫斯基的艺术史,和康德哲学

一样,不能处理自己与历史的或与艺术史之历史的迟来的关系。步黑格尔之后尘,里格尔也承认艺术意义之确定必然是迟来的,并作为一个持续的史学过程的一部分而会受到修正。

里格尔的另一个重要对抗与恩斯特·贡布里希爵士(1909—2001年)有关,他的著作非常流行,在世界各地对公众关于艺术史的认识都产生影响。贡布里希最初出自维也纳,但没有认同维也纳学派。他强烈反对这样的做法,即“把那种认为一个时代的不同表现形式并不是随机的,而是展示了共同的性格、共同的精神的直觉予以理性化”的做法,他“经常批评这些理性化的所为,特别是以黑格尔版本出现的所为”,对里格尔的论晚期罗马艺术的书——《晚期罗马的工艺美术》——进行了广泛而具体的批评:

比如,细心阅读本书的读者会发现,里格尔有时会排斥发现于物品旁边的硬币为证据,因为它们显示的日期过早,不符合他的序列。此外,他曾精辟地把一些观念效果分析为艺术意志之某一发展阶段的显现,而这些观念却决非有什么独特之处。毕竟,没有什么装饰品在人物和背景之间的切换上比希腊的钥匙图案处理得更调皮了。漫步于任何的部落艺术藏品之间,也同样可产生与里格尔的标本相似的有趣之处。有些部落文物可以解释为艺术扩散和模仿的结果,但其他文物却没有这样的可能性,我们只能把我们在西方世界发现的观念发展,硬套在不同的偏远地区上了。

里格尔会发现难以承认这种多元性,因为像他早期的《风格问题》一样,他的《晚期罗马的工艺美术》也有争论的锋芒。艺术发展的“同步”统一性的展现,以及其内在必然性的展现,都自觉或不自觉地指向了现代发展的批评者们,这些人妄图阻止星辰在轨道上的运行。它的精神在沃林格的《抽象与移情》中得到推广,又被20世纪初的、极力为新时代炮制新艺术的艺术革命运动继承过来。这种要逃离陈腐的历史风格之包围的渴望激发了新艺术运动,它对高艺术和应用艺术的结合有极大

的需求。难怪风格研究受到对内在连系和统一的这一追求的影响,其根源在于在十九世纪的艺术状况。

贡布里希继续不无讽刺意味地说道:“也许一个最迷恋里格爾的统一理论的人会在这里反对说,我们的比较还是过于接近现象的表面。如果我们深入挖掘,仍会发现,它们全都表现出来同样的艺术意志来。”¹⁵

22 我想说,贡布里希在艺术品的形式或视觉品质上,或者如里格爾所说的,在表面和深处、形象和背景、触觉和视觉之间的差异上,还没有足够贴近地接近现象的表面。贡布里希的其他反对意见也同样容易反驳。他模糊不明地声称里格爾捏造的硬币例证是不相关的,因为里格爾在《历史语法》中提出了同样的发展过程,而没有提及贡布里希对其时间有争议的物件。贡布里希指出的希腊钥匙图案上的形象——背景反转的情况,不是抵触而是支持了里格爾所描画的发展过程,即从这样边沿的图案发展为整个的镶嵌画或万神殿(Pantheon)内饰。部落艺术类似的例子也同样不成其为反驳,这些不同传统或者有各自相似的发展,或产生在完全不同的环境下,这都不是对里格爾明确提出的发展的反驳。里格爾也无须对沃林格的新艺术论述负责;他可能对这种理论有过影响。贡布里希指责说,里格爾的论点来自一场反对现代艺术的风格多元化的争论,这也是毫无根据的。他从来没有提到风格多元化,并且作为一个历史学家,他在任何情况下都是在观察和解释而不是反对这样的发展。里格爾明确表明,“与前两个时代相比,当今时代的艺术有一个重大缺陷,这就是艺术已经成为少数的社会阶层即有教养的精英阶层的特权。”(第98页)¹⁶

23 贡布里希也有可能有一部分是对里格爾的思想在汉斯·塞德迈尔(1896—1984)手上的命运作出的反应。塞德迈尔是以“里格爾思想精髓”的发言人的面貌出现的,但他却把“艺术意志”歪曲为仅仅是“风格”的另一种说法,这一化约性解释让他可以把自己反动的政治和宗教内容塞进来。¹⁷塞德迈尔曾被称为潘诺夫斯基的