

● 国外建筑理论译丛

PIONEERS OF MODERN DESIGN

from william morris to water gropius

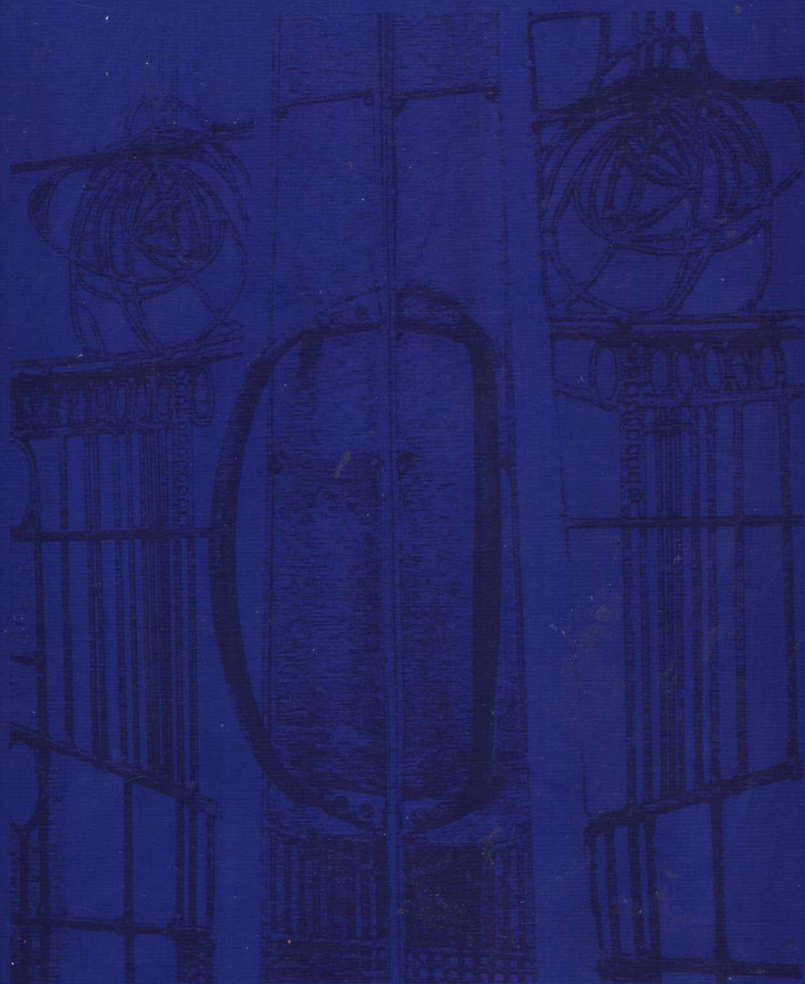
Nikolaus Pevsner

现代设计的先驱者

——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯

[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳 著

王申祜 王晓京 译



91.143

中国建筑工业出版社

现代设计的先驱者

——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯



著作权合同登记图字：01-2002-5594号

图书在版编目(CIP)数据

现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯/(英)佩夫斯纳著，
王申祐等译。—北京：中国建筑工业出版社，2004

(国外建筑理论译丛)

ISBN 7-112-06698-0

I.现... II.①佩...②王... III.建筑艺术史—研究—西方国家—
近代 IV.TU-091.14

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第058086号

Copyright © Nikolaus Pevsner, 1936, 1960, 1975

Translation Copyright © 2004 China Architecture & Building Press

This translated Chinese edition is published by permission of Sir Nikolaus Pevsner Trust
c/o Vantage Copyright Agency of China

All Rights Reserved.

Pioneers of Modern Design

from William Morris to Walter Gropius / Nikolaus Pevsner

本书经广西万达版权代理中心代理、尼古拉斯·佩夫斯纳先生正式授权我
社翻译、出版、发行中文版

《国外建筑理论译丛》策划

王伯扬 彭华亮 张惠珍 黄居正 马鸿杰 徐纺

责任编辑：许顺法 董苏华

责任设计：彭路路

责任校对：王 莉

国外建筑理论译丛

现代设计的先驱者

——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯

[英] 尼古拉斯·佩夫斯纳 著

王申祐 王晓京 译

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

新华书店经销

制版：北京嘉泰利德制版公司

印刷：北京中科印刷有限公司

开本：787 × 1092毫米 1/16 印张：13¹/₂ 字数：330千字

2004年10月第一版 2004年10月第一次印刷

印数：1—3000册 定价：38.00元

ISBN 7-112-06698-0

TU·5852(12652)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题，可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址：<http://www.china-abp.com.cn>

网上书店：<http://www.china-building.com.cn>

第一版前言

这本书的大部分准备工作完成于1930年至1932年之间。1930年我在格丁根大学开办了一个“19与20世纪建筑”课程，随后在1931年的《格丁根学者通讯》上发表了一篇短文，对在现代运动发展过程中发挥了重要作用的著名建筑师做了简短介绍。

但是，如果我没记错的话，就此书涉及的主题而言，本书是第一本正式出版的读物。我深深感到本书有许多不足之处，并真诚地期待着读者能指出本书的缺点和错误。

我确实不知道P·莫顿·尚德(P·Morton Shand)一连3年发表在《建筑评论》上的精彩文章，直到我快要完成这项研究工作时才发现。我们的观点在许多方面不谋而合，这也是对本书内容的肯定和印证。

我非常感谢杰弗瑞·贝克(Geoffrey Baker)、凯瑟琳·芒罗(Katharine Mcinro)和亚历克·克利夫顿·泰勒(Alec Clifton-Taylor)，在他们的极力劝说下，我将一部分关于国外笨拙建筑风格的文字删节了。但是我仍然担心我的英语写作不够准确，以致有什么欠缺。

我还想感谢我的母亲，弗劳·安妮·佩夫斯纳(Frau Annie Pevsner)，是她利用自己的休息时间将我晦涩的文字转换为可读和符合印刷要求的文本，我还要感谢理查德·德·拉·梅尔(Richard de la Mare)，他为本书的排版、印刷和配图付出了极大的心血。

尼古拉斯·佩夫斯纳

1936年5月，伦敦

第二版前言

现代艺术博物馆把本书的插图数量从84张增加到了137张，显著扩大了本书的覆盖范围。同时，我也对本书的文字部分作了修订，更正了错误的内容，以提高全书的质量。增加的文字长度不一，从一行到整个章节的重新编写都有。在此，我想感谢菲利普·约翰逊(Philip Johnson)，小爱德加·考夫曼(Edgar Kaufman Jr)、亨利·拉塞尔·希区柯克(Henry-Russell Hitchcock)和小艾尔弗雷德·H·巴尔(Alfred H. Barr Jr.)，是他们对我的修改和补充工作给了许多建议。此外，我还要向赫温·谢弗(Herwin Schaefer)致以最衷心的感谢，是他不辞辛劳地关注着本书的进展，从编排到印刷的所有过程都与他的辛勤工作分不开。他不厌其烦地询问、查对并亲自调研，最终保证了本书的质量。

1948年12月，伦敦

鹅鹑版前言

本书的第二版和第一版之间 12 年过去了，如今鹅鹑版和第三版之间又一个 12 年过去了。在这个 12 年间，我们对本书所涉及的历史内容做了更多的研究工作。我非常欣慰地看到许多美国、德国学者和英国学生开始涉猎这个崭新的领域并在他们的论文中引述我的研究成果，尽管当初有许多严肃的学者尽量回避这一主题。他们的工作，例如麦德森(Madesen)、苏穆兹勒(Schmutzler)博士和班海姆(Banham)博士，极大地丰富了本书的内容，但是我可以高兴地说，本书所有论点的结构体系并没有受到质疑。然而，在某些地方我确实感到了轻微的触动并不得不做修正工作。从表面上看仅仅表现在两个人身上：高迪和圣伊里亚。以前他们只出现在本书的脚注中，而现在毫无疑问要把他们放到本书的显著位置。

当我在写这本书的时候，理性和功能主义建筑正在许多国家蓬勃发展，而在另一些国家只开了一个头。毫无疑问，赖特、夏涅、路斯、贝伦斯和格罗皮乌斯是 20 世纪建筑风格的始作俑者和推动者，而高迪和圣伊里亚奇思妙想的创造只是一时兴起的怪诞行为。如今，我们再一次被这样的怪诞行为所包围，现代建筑风格的价值受到质疑，而本书正是致力于发掘这些建筑风格的背景。为了保证历史的公正性，我们必须在高迪和新艺术运动直到如今的新新艺术运动之间找到一条线索，通过第一次世界大战之后兴起的表现主义风格的发展轨迹来寻求答案。在此前的版本中，表现主义只偶然在脚注中被提到。但是我一直坚信法古斯工厂和科隆模范工厂的建筑风格仍然是有价值的，尽管 1914 年和 1955 年间的演变十分明显。我曾经在其他地方发表过同样的看法(《欧洲建筑大纲》的最后一章，企鹅出版社，1960)，在此我对 1914 年至 1955 年间变化的看法没有改变，并且试图更加充分地证明这一点。

除了受以上因素影响所做的修改之外,为本次出版我还做了另外七八十处修订,一些是很小的修订而另一些改动较大。我所引用的重要学术成果包括豪沃思教授对麦金托什的研究,班尼斯特、斯肯普顿和约翰逊对早期钢铁建筑物的研究以及马修·迪格比·怀亚特的研究成果。意大利《建筑》杂志的主编布鲁诺·赛维及其所著《现代建筑史》(1950)对本书的帮助也很大,尤其是他对赖特、霍塔、霍夫曼和圣伊里亚的研究。然而,我想再一次说明,本书的主题和论调并没有因此而改动。在这本书诞生25年之后,作为本书的作者,每每想到这一点,我就感到十分欣慰。

1960年夏,伦敦

1968年重印时我改正了原书中的一些错误并在第241—244页增加了一个附说明的资料目录,列出了过去7—8年出版的有关著作。

1974年重印此书时,我又增加了一部分著作资料和各种观点,这部分内容可以在第245—253页找到。我认为这些修订都是十分必要的。

1974年春,伦敦

目 录

插图列表	vi
第一版前言	xi
第二版前言	xii
鸚鵡版前言	xiii
第一章 从莫里斯到格罗皮乌斯的艺术理论	1
第二章 从1851年到莫里斯和工艺美术运动	19
第三章 1890年的绘画艺术	41
第四章 新艺术运动	58
第五章 19世纪的工程技术与建筑艺术	79
第六章 从1890年到1914年的英国	102
第七章 1914年前的现代运动	125
注释	155
参考文献	179
参考文献(增补)	184
人名及生卒年代表	194
作者简介	196
作者生平年表	198
作者著作年表	200

插图列表

- 图 1 1851 年大展览会上展出的地毯
- 图 2 1851 年大展览会上展出的披巾
- 图 3 1851 年大展览会上展出的银质餐具
- 图 4 欧文·琼斯：图案设计，《设计与制造学报》，1852
- 图 5 普金：装饰图案设计，《叶形装饰图案》，1849
- 图 6 莫里斯：以雏菊为基本纹样的墙纸，1861
- 图 7 莫里斯：以小树为基本纹样的地毯
- 图 8 莫里斯：以忍冬花为基本纹样的印花布，1883
- 图 9 德雷塞：调味品瓶和茶壶，1877—1878
- 图 10 德·摩根：盘子，19 世纪 80 年代
- 图 11 韦布：英国肯特，为莫里斯建造的“红屋”，1859
- 图 12 韦布：“红屋”壁炉细部，1859
- 图 13 韦布：伦敦肯辛顿，花园宫一号住宅，1868
- 图 14 诺曼·肖：伦敦，新西兰住宅楼，1872—1873
- 图 15 诺曼·肖：伦敦，建筑师自己的住宅，1875
- 图 16 奈斯菲尔特：威尔斯，金迈尔公园大厦，1871 年或更早
- 图 17 诺曼·肖：伦敦，王后门街 170 号住宅，1888
- 图 18 戈德温：切尔西，为惠司勒设计的“白宫”，1878
- 图 19 理查森：马萨诸塞州剑桥，史托登住宅，1882—1883
- 图 20 怀特：新港娱乐场，1881
- 图 21 怀特：费城，格曼镇板球俱乐部，1891
- 图 22 雷诺阿：《巴黎的审判》，1908
- 图 23 塞尚：《浴女》，1895—1905
- 图 24 凡·高：《肖像》，1890
- 图 25 马奈：《青春》，1882
- 图 26 高更：《黄色的耶稣》，1889
- 图 27 高更：《河中妇女》，约 1891—1893

- 图 28 凡洛登：《出浴》，1890
- 图 29 丹尼斯：《4月》，1892
- 图 30 修拉：《星期天下午的大碗岛》，1884—1886
- 图 31 卢梭：《自画像》，1890
- 图 32 思索：《阴谋》，1890
- 图 33 克诺夫：《广告画》，1891
- 图 34 杜洛普：《信仰垮了》，1894
- 图 35 霍德莱：《选上的一个》，1893—1894
- 图 36 蒙克：《呼声》，1893
- 图 37 麦克默杜：封面设计，1883
- 图 38 爱德华·琼斯：《鹤鹑》，1881
- 图 39 伯吉斯·肯辛顿，他自己住宅中的壁炉饰架，1880
- 图 40 毕亚兹莱：《齐格菲》，1893
- 图 41 杜洛普：《三位新娘》，1893
- 图 42 蒙克：《圣母像》，1895
- 图 43 沙利文：芝加哥大礼堂，1888
- 图 44 霍塔：布鲁塞尔，保尔·艾米利·占森路6号住宅内部，1893
- 图 45 范·德·维尔德：布鲁塞尔附近乌克兰，维尔德私人住宅中的椅子，1894—1895
- 图 46 加莱：玻璃花瓶
- 图 47 铁法尼：玻璃花瓶
- 图 48 奎马德：巴黎，拉封丹路16号伯兰格公寓，1894—1898
- 图 49 奈克曼：为《潘神》杂志作的两幅装饰画，1895
- 图 50 奥布里斯特：绣制品，1893
- 图 51 布留迈：室内
- 图 52 高迪：圣科洛玛教堂地下室，始建于1898年
- 图 53 高迪：巴塞罗那，古埃尔公园，始建于1900年
- 图 54 高迪：巴塞罗那，圣家堂，1903—1926
- 图 55 高迪：圣家堂，厢堂尖顶的细部
- 图 56 高迪：巴塞罗那，巴特娄公寓，1905—1907
- 图 57 高迪：巴塞罗那，米拉公寓，1905—1907
- 图 58 英国本雄—贝琪公司的亚麻纺纱厂，底则灵顿，1796
- 图 59 洛立拉特：纽约，金街的一座仓库，1837

- 图 60 博加德斯：纽约，哈泼兄弟公司大厦，1854
- 图 61 格拉斯哥，牙买加街仓库，1855—1856
- 图 62 伊利斯：利物浦，奥立尔会议厅，1864—1865
- 图 63 格林：希奈斯海军船坞，1858—1861
- 图 64 约翰斯顿和沃尔特：费城，杰恩大厦，1849—1850
- 图 65 英国，柯尔勃洛特桥，1777—1781
- 图 66 普里查德：柯尔勃洛特桥设计方案，1775
- 图 67 特尔福德：铸铁桥设计方案，用以代替伦敦桥，1801
- 图 68 布鲁内尔：布里斯托尔，克利夫登吊桥，设计于1829—1831年，初建于1836年
- 图 69 圣·阿尔克蒙教堂中的铸铁窗花格，1795
- 图 70 劳登：暖房的设计方案，1817
- 图 71 布瓦洛：巴黎，圣·欧仁教堂，1854—1855
- 图 72 杜克：《对话录》中的插图，1872
- 图 73 杜透特和康泰明：巴黎国际展览会机械馆，1889
- 图 74 艾菲尔：巴黎，艾菲尔铁塔，1889
- 图 75 沙利文：圣·路易斯，温赖特大厦，1890—1891
- 图 76 伯纳姆和鲁特：芝加哥，莫纳诺克大厦，1890—1891
- 图 77 德博多：巴黎，圣·让教堂，初建于1894年
- 图 78 沃伊齐：墙纸设计，约1895年
- 图 79 沃伊齐：印刷亚麻布，以牡鹿和树木为基本纹样，1908
- 图 80 沃伊齐：酒具架和调味品瓶架
- 图 81 沃伊齐：克莱伍德镇果园住宅，1900
- 图 82 金森：椅子，1901
- 图 83 希尔：衣橱，1900
- 图 84 麦克默杜：恩菲尔特，建筑师自己的住宅，约1883年
- 图 85 麦克默杜：利物浦展览会上的展台，1886
- 图 86 沃伊齐：伦敦附近，贝特福特公园住宅，1891
- 图 87 沃伊齐：伦敦，圣·邓斯登路的工作室，1891
- 图 88 沃伊齐：英国，佩莱克洛夫住宅，1893
- 图 89 沃伊齐：英国，格兰恩住宅，1897
- 图 90 沃伊齐：英国，梅尔欣格小旅馆和马厩，1895
- 图 91 沃伊齐：英国，勃洛特莱湖畔住宅，1898
- 图 92 史密斯和布鲁尔：伦敦，曼丽·沃德福利工作大楼，1895

- 图 93 汤森：伦敦，惠查波尔美术馆，1897—1899
- 图 94 汤森：伦敦，郝尼曼博物馆，1900—1902
- 图 95 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，1904
- 图 96 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，图书馆内部，1907—1909
- 图 97 麦金托什：格拉斯哥，桑切霍街，克伦斯登茶室，1907—1911
- 图 98 麦金托什：格拉斯哥艺术学校，图书馆一翼，1907—1909
- 图 99 麦金托什：格拉斯哥，海伦斯堡山庄，1902—1903
- 图 100 贝尔拉格：海牙，谢文林舍住宅楼梯间，1898
- 图 101 麦金托什：格拉斯哥，布察兰街克伦斯登茶室，1897—1898
- 图 102 克林特：《悲剧》，1897
- 图 103 麦金托什：一位鉴赏家住宅的餐室，1901
- 图 104 贝瑞：富兰克林路 25 号公寓，1902—1903
- 图 105 夏涅：“工业城市”行政机关大楼设计方案，1901—1904
- 图 106 夏涅：“工业城市”行政机关大楼内的顶棚下，1901—1904
- 图 107 夏涅：“工业城市”火车站设计方案，1901—1904
- 图 108 夏涅：“工业城市”的 4 座私人住宅，1901—1904
- 图 109 夏涅：“工业城市”住宅设计方案，1901—1904
- 图 110 夏涅：“工业城市”的剧场设计，1901—1904
- 图 111 夏涅：“工业城市”私人住宅中的庭院，1901—1904
- 图 112 马亚尔：塔文娜沙桥，1905
- 图 113 沙利文：芝加哥，斯科特百货公司大厦，1899、1903—1904
- 图 114 沙利文和赖特：芝加哥，查莱住宅，1891
- 图 115 赖特：伊利诺伊州河谷森林区，温斯洛住宅，1893
- 图 116 赖特：威斯康星州，雅哈拉划船俱乐部设计方案，1902
- 图 117 赖特：纽约，海斯住宅，1905
- 图 118 赖特：伊利诺伊州河滨区，康莱住宅，1908
- 图 119 赖特：摩天楼设计方案，1895
- 图 120 赖特：纽约州布法罗市，拉金公司大楼，1904
- 图 121 赖特：纽约州布法罗市，拉金公司大楼内部，1904
- 图 122 恩台尔：慕尼黑，艾尔维拉工作室，1897—1898

- 图 123 恩台尔：建筑艺术中基本比例关系的研究，1898
- 图 124 奥别列丘：维也纳分离派展览馆，1898—1899
- 图 125 奥别列丘：“艺术家中心”大楼，1907
- 图 126 霍夫曼：普克斯道夫疗养院，1903—1904
- 图 127 霍夫曼：布鲁塞尔，史道克莱官邸，1905
- 图 128 路斯：维也纳，商店内部装修，1898
- 图 129 路斯：维也纳，斯坦纳住宅，1910
- 图 130 瓦格纳：维也纳，邮政储蓄银行，1905
- 图 131 希洛特：柏林，为诗人海曼尔设计的公寓，1901
- 图 132 贝伦斯：奥尔登堡展览会的美术馆，1905
- 图 133 贝伦斯：柏林，德国通用电气公司透平机车间，1909
- 图 134 贝伦斯：柏林，生产小型电动机的车间，1911
- 图 135 贝伦斯：为通用电气公司设计的茶壶，1910
- 图 136 贝伦斯：为通用电气公司设计的街灯，1907—1908
- 图 137 伯格：布雷斯劳，百年堂，1910—1912
- 图 138 密斯·凡·德·罗：克洛勒住宅设计方案，1912
- 图 139 波尔齐希：布雷斯劳，办公大楼，1911
- 图 140 波尔齐希：罗班，化学工厂，1911—1912
- 图 141、142、143 圣伊里亚：素描，1912—1914或1913—1914
- 图 144 恰托尼：公寓大楼，1914
- 图 145 格罗皮乌斯：阿尔费尔德，法古斯工厂，1911
- 图 146 格罗皮乌斯和梅耶：科隆，德意志制造联盟展览会的模范工厂，北立面，1914
- 图 147 格罗皮乌斯和梅耶：科隆，德意志制造联盟展览会的模范工厂，南立面，1914
- 图 148 H·B·克利斯维尔：昆士费里工厂，切斯特附近，1901
- 图 149 西尼亚克：《两个制帽人》，1885(苏黎士鲁贝里家族藏品)
- 图 150 麦金，米德与怀特事务所：美丽巷卫理公会教堂，巴尔的摩，马里兰州，1883—1887

第一章 从莫里斯到格罗皮乌斯的艺术理论

拉斯金(Ruskin)说：“装饰是建筑艺术的主要组成部分。”他在另一处又说，就是这一部分能够赋予建筑物“以某种特性，或令人肃然起敬，或优美动人；如果不能达到这一目的，就没有必要进行装饰”。而当斯科特爵士(Sir George Gilbert Scott)向建筑师推荐采用哥特式建筑时，又把这一惊人的观点向前推进了一步，因为在他看来，“哥特式建筑的极大原则就是把建筑装饰起来。”¹

这个19世纪建筑理论的基本学说如何在实践中运用，没有比用下面的实例来说明更能令人信服了。这就是由斯科特在1868至1873年间设计建造的伦敦新英帝国政府大厦。以下的史实都是由斯科特爵士本人讲述的。他的平面设计原本是哥特式的。他写道：“我并不想把我的设计做成‘意大利哥特式’，而在思想上更倾向于法国哥特式，对此我曾集中精力进行过多年的研究工作。但我的确想从意大利方面得到一些启示。……我是指外形轮廓的方正和横向构图……我把它与三角墙、高屋顶以及老虎窗结合起来，细部处理也是相当出色的，而且完全符合设计意图。”但尽管如此，斯科特并没有在公开竞赛中获选，部分原因是，帕尔梅斯登勋爵(Lord Palmerston)压根儿就不喜欢中世纪的风格。斯科特说：“我并不因为受此挫折而感到烦恼。但当我在几个月后发现帕尔梅斯登勋爵把整个竞赛的结果冷淡地搁在一边，而将委托一位没有参加竞赛的潘奈桑(Pennethorne)时，我想应该去活动一下了。”随后他当真去活动了，而且最后他被聘请为新大厦的建筑师。但是，他无法劝阻政府当局对意大利文艺复兴式的偏爱。帕尔梅斯登勋爵把随之而来的事情描述为哥特式与意大利帕拉第奥式(Palladian)之间的一场战斗，他看不出有什么不可逾越的困难，他派人把斯科特请来，“洋洋得意地说，”斯科特继续叙述，“他跟哥特式风格决不往来，虽然他不想干扰对我的任用，但他坚决要

我搞一个意大利风格的设计,而且相信我也能搞得一样好。”勋爵显然是说对了,因为经过多次时间较长的争论之后,斯科特答应“搞一个意大利式的设计”。但是,他仍然希望能够回避文艺复兴式。他改动了建筑物的正立面,现在是“早期威尼斯宫殿的拜占庭式风格……带有更时髦的、更实用的外表形式”。但徒劳无益,因为当时的首相想要“那种普普通通的意大利式”,而且他就是要这一种。他把新设计方案称为“非驴非马,十足的杂种”,而且威胁斯科特要取消对他的任用。之后,斯科特为了他的家庭与名誉计,“在恼火的困窘之中”,只得决定来“吞下这颗苦果”。他“购置了几本价值昂贵的有关意大利建筑的书籍,并且聚精会神地进行工作”,以期创造一个“外表漂漂亮亮”的意大利式立面来。²

威廉·莫里斯(William Morris)一生所战斗的就是把矛头指向建筑艺术领域内对必要的统一性问题表现得完全无动于衷的现象,这种情况就使得上述那场喜剧成为可能。他青年时代生活在伦敦,就读于牛津大学,他敏感的天性首先对建筑产生反应。当时的艺术,包括工业艺术,以及他周围几乎所有的时兴建筑,在设计上或是软弱无力,或是粗糙拙劣;实际上所有的工业艺术都是装饰过度,庸俗不堪。具体事例容后再述。应该对这种情况负责的是工业革命以及从1800年以来创立的美学理论——这种理论虽不太为人所知,但同样起到重要作用。由工业革命所扮演的角色将在第二章中论述。在此只须用下列事实说明一下也就足够清楚了:当时的制造商们由于采用了新式机器,因而能够用过去生产一个做工精细的物品所消耗的工时和成本制造出几千个廉价的产品。劣等的材料和蹩脚的技术统治了整个工业系统。当时如奇彭代尔(Chippendale)和韦奇伍德(Wedgwood)那样为人赞赏的、精湛的手工艺都为机械操作所代替。需要量年复一年地增加,但这种需要量是来之于没受过教育的大众,他们要么是有太多的钱而没有时间,或是既无钱又无时间。

而艺术家则以厌恶的心情远离这些陷入贫穷境地的人们。他决不是为那些阶级的需要而服务的人,不能俯就他同时代的大多数人的趣味,不能与“非精美的艺术”混在一起。在文艺复兴时代,艺术家们首先把他们自己视为上等人和伟大信息的传播者。达·芬奇要求艺术家同时成为科学家和人道主义者,但决不是工匠。当有人问米开朗琪罗为什么把一个长着大胡子的美狄奇家族

的人画成没有胡子时，他回答说：“千年之后，谁还知道当时他长得怎么样？”然而，这种艺术上的傲慢态度在18世纪末叶之前还是较为罕见的。席勒(Schiller)第一个创造了一种艺术哲学，使得艺术家成为世俗社会中高尚的传教士。谢林(Schelling)继承了他的衣钵，接踵而来的是科尔里奇(Coleridge)、雪莱(Shelley)和基茨(Keats)。雪莱说，诗人就是“不被世界承认的议员”。艺术家不再是个工匠，也不再是个奴仆，他现在是个传教士。人性成为他传道的福音，或者说是美，一种“与真实相一致”的美(基茨)；“最完满的、可以想像得到的生活与形式相统一”的美(席勒)。在创造中，艺术家能使人们意识到“本质的东西，普遍的东西，大自然内在精神的表现”(谢林)。席勒郑重其事地告诉艺术家：“人类的尊严置于你的掌握之中”，并把艺术家比作国王——“他们都活在人类的顶峰上”。这种过度奉承的必然后果在19世纪来临时就看得越来越清楚。艺术家开始轻视实用价值和广大公众(基茨：“嗨，甜美的想像力！让她飞翔吧；所有的东西都被实用的目的损坏了。”)，艺术家把自己禁锢起来，远离时代的真实生活，退居到他神圣的小圈子里，创造为艺术的艺术，为艺术家自己受用的艺术。与此同时，公众对他固执己见、看起来毫无用处的言论也茫然莫解。不管他像教士那样生活，还是过着波希米亚人的生活，他都受到大多数同时代人的嘲笑，只被少数评论家与有钱的鉴赏家们所颂扬。

但是，历史上也曾经有过一段时期，那时没有上述一切现象存在。在中古时代艺术家就是工匠，而且还以竭尽所能地干活而感到自豪。莫里斯是认识到从文艺复兴以来几个世纪，特别是从工业革命以后若干年代，艺术的社会基础变得动摇不定、腐朽不堪的第一位艺术家(但不是第一位思想家，因为拉斯金走在他前头)。他受过建筑和绘画训练，起先在斯特里特工作室研究哥特式建筑，随后在前拉斐尔派(Pre-Raphaelites)的圈子里从事艺术创作。但1857年在伦敦布置他第一个工作室时，他忽然想到，当一个人能够坐下来绘制高尚的绘画之前，他必须生活在一个合适的环境里，必须有一所像样的房子、像样的椅子与桌子。但市面上没有能够使他感到满意的东西。这种情况忽然唤醒了他的才智：如果我们无法买到结结实实、普普通通的家具，那么就让我们自己来做吧。因此，他和朋友们开始做起椅子来，“像巴巴洛莎可能

坐过的那种椅子”，以及“像岩石般结实的”(罗塞蒂语)桌子。还在他们夫妇自己建造的住宅里做了同样的实验，这就是那幢在肯特地方有名的“红屋”。最后，在1861年，他改变主意不想搞一个新的艺术家兄弟会，像前拉斐尔派那样，或者像他在牛津大学读书时想要建立的团体那样，他却立志开个工厂，这就是莫里斯、马歇尔、福克纳(Morris, Marshall & Famlkner)及工艺美术工匠们的绘图、雕刻、家具与铁件制造工厂。这件大事标志了西方艺术新纪元的开始。

莫里斯工厂与莫里斯学说清楚地表达在他1877年至1894年间发表的有关艺术和社会问题的35篇演讲中³。他的出发点是他所看到的他身边有关艺术的社会条件。艺术的“根已经不复存在”⁴。艺术家们脱离现实的日常生活，“用希腊和意大利之梦把自己紧紧地包裹起来……对于这些东西只有极少数人还假装受到感动，或不懂装懂”⁵。这种情况在任何关心艺术的人看来都觉得非常危险。莫里斯以说教的口吻说：“我不愿意艺术只为少数人服务，仅仅为了少数人的教育和自由”⁶；而且他还提出了一个决定我们世纪艺术命运的大问题：“如果不是人人都能享受的艺术，那艺术跟我们有何相干？”⁷就此而论，莫里斯真正是20世纪名副其实的预言家，称得上“现代运动(Modern Movement)之父”。我们应该把下列成就归功于他，即：一个普通人的住屋再度成为建筑师设计思想的有价值的对象，一把椅子或一个花瓶再度成为艺术家驰骋想像力的用武之地。

然而，这只是莫里斯学说中的一半，而另外一半却停留在19世纪风格和19世纪种种偏见的水平上。莫里斯对于艺术的见解来源于他对中世纪工作条件的认识，它无非是19世纪“历史主义”(Historicism)的组成部分。从哥特式的手工艺出发，他简单地给艺术下了个定义，这就是“人们在劳动中获得乐趣的表现”⁸。真正的艺术必须是“为人民所创造，又为人民服务的，对于创造者和使用者来说都是一种乐趣。”⁹他对当时表现在所有艺术中的创造才能和某种特殊形式的灵感当然都感到厌恶。“说什么‘灵感’完全是胡扯”，他说：“根本没有这回事，有的仅仅是技艺而已。”¹⁰

显然，这样一个艺术的定义把问题引离美学而进入到更为广阔的社会科学的领域中去了。在莫里斯的心目中，“把艺术从道德、政治和宗教分离开来是不可能的。”¹¹在这里，他首先证明自己是