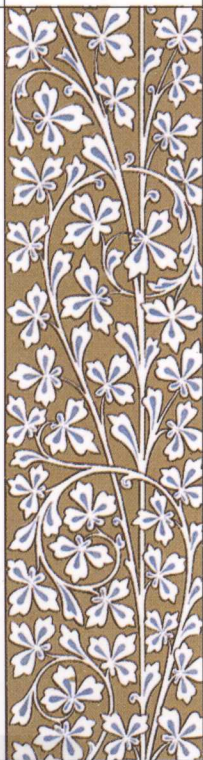




LANDMARKS
IN ART HISTORY 美术史里程碑



Late Roman Art Industry

ALOIS RIEGL

罗马晚期的工艺美术

〔奥〕李格尔 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

美术史里程碑丛书 / 主编：陈平

Late Roman Art Industry

ALOID RIEGL

罗马晚期的工艺美术

〔奥〕李格尔 著 / 陈平 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

罗马晚期的工艺美术/(奥)李格尔著;陈平译. —北京:北京大学出版社, 2010.1

(美术史里程碑)

ISBN 978-7-301-16506-5

I. 罗… II. ①李…②陈… III. 罗马艺术-研究-世界 IV. J110.93

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 231078 号

书 名: 罗马晚期的工艺美术

著作责任者: [奥]李格尔 著 陈 平 译

责任编辑: 任 慧

封面设计: 成朝晖

内文设计: 吴 进

标准书号: ISBN 978-7-301-16506-5/J · 0294

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 62762022

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 21.5 印张 193 千字

2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 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



阿洛伊斯·李格尔 (1858—1905)

中文版前言

虽然李格尔的名字早在 20 世纪 30 年代就出现在宗白华的论文和鲁迅、滕固的译文中，但他为国内学界所了解只是近二十多年的事情。其实李格尔的著作在英语国家传播的时间也不算长，他的这本主要著作到 1985 年才被译为英文出版。所以，李格尔在德语国家之外的接受史与沃尔夫林形成了强烈的对比：在美术史专业化、学院化的过程中，沃尔夫林的书被推荐为学生的必读书，而李格尔则一直默默无闻。个中原因较为复杂不宜在此讨论，但他被学界重新发现的起因却很简单：20 世纪下半叶以来新艺术史思潮的兴起，促使人们重新检讨传统美术史学科的历史，李格尔这个重量级人物的“出土”自是情理中的事情。

19 世纪欧洲的美术史领域，有太多的美术鉴赏家和美学家，但思想家却寥若晨星。李格尔是一位真正的思想家。在世纪末维也纳形形色色的现代主义思潮风起云涌之际，李格尔将自己关进象牙塔中，紧张地工作着。向传统观念和常识挑战，不断打开美术史研究的新视野，这是维克霍夫开创的思想传统，也是维也纳美术史学派力量的体现。李格尔最为激进地发扬了这一传统，再次将目光投向了古典晚期，决心彻底地重新评价被蒙上“衰落”污名的古代晚期艺术。在书中他以无限的耐心反复向人们解释罗马晚期艺术给人“不美”印象的原因到底是什么，并由此创造了一套形式分析方法，这种方法之所以可称做“科学的”，是因为它是建立在当时知觉心理学新理论的基础之上。李格尔在不到十年的短暂学术生涯中，连续出版了三本重要著作，另两本就是本书之前的《风格问题》（1893）和之后的《荷兰团体肖像画》（1902），分别在装饰艺术

和巴洛克艺术领域作出了令人惊讶的新发现。他的深刻的历史洞见和强烈的批判精神，使他的思想呼应着时代的变革，具有真正的革命性和生发性，成为 20 世纪艺术批评的思想资源之一，并超越了美术史的范围。一个多世纪以来，他的思想或被继承或遭批判，但都成为新观念形成的触媒。无论你怎么评价他的思想、方法和术语，无论你喜欢不喜欢这本书，有一点却是公认的：它已成为现代美术史学绕不过去的一部经典。

本书于 1901 年在维也纳首版时，是帝国政府博物馆展览与研究项目的一部分，以皇家出版物的规格出版。宏大的开本，精美的插图，皮质或木质的封面，金光闪闪的书名，整部书沉甸甸超过三公斤。沃林格尔在 1908 年就曾提起不容易见到这本书，直至 1927 年出了普及本，那时新维也纳学派兴起，李格尔的著作和思想经历了一次“复兴”，对他的崇拜也再度成为时尚。美国著名美术史家、艺术鉴定家贝伦森就曾将这部伟大的著作置于他演讲的讲台上，以表达对这位维也纳大师的尊敬。

本书的翻译始于十二年前，那时我将李格尔作为进入西方美术史学的门径，通过他向上可追溯到瓦萨里和温克尔曼，向下可理解 20 世纪诸大师。翻译一位学者的著作就意味着要进入他的世界，像许多译者一样，我备尝译事的艰辛。好在我当时将李格尔作为博士论文的研究对象，这样一来，翻译工作和论文资料搜集工作便可相辅相成。中译本于 2001 年出版，是年，恰好距此书在维也纳首版一百年。

但近年来每每翻阅旧译便能发现些许遗憾，便萌生了重译李格尔的想法。感谢北京大学出版社的支持，使本书以全新的面貌呈现在读者面前。本版将原英文版的译者前言和附录资料一并译出，英译者注释附于正文之后，文中以方括号标出；少量中译者注排为脚注，标以星号。本版插图质量较旧本有了显著提高，这得感谢邓菲博士拨冗在牛津帮助收集图像资料。感谢我的文学院朋友，年轻有为的肖有志博士，帮我解决了拉丁语翻译问题。最后，我还要感谢责任编辑任慧和文史事业部编辑们的热情支持和辛勤劳动，以及我的妻子吴进多年来对我的工作的支持。

译者

2009 年 7 月于上海大学

英译者前言¹

罗尔夫·温克斯

魏恩伯格 (G. Kaschnitz von Weinberg) 于 1929 年曾指出²，在李格尔去世三十年后，《罗马晚期的工艺美术》的新版本将会显示出它的极端重要性，其影响将远远超出作者那一代人。在此书初版八十多年后，人们对此书的第一个英文版表现出浓厚的兴趣，似乎证实了魏恩伯格的判断。李格尔在美术史与考古学上是一个转折点，具有革命性的影响。他的写作正值“美术史”这一学科处于发展阶段，用泽勒尔 (H. Zerner) 的话来说，学科的种种问题变得“特别尖锐”。³ 19 世纪的美术史研究对科学领域的各种进步做出了回应，模仿科学的方法和理论来寻求客观性。李格尔对这一倾向持强烈反对的立场，尽管从我们现代观点来看，他的某些观念在方法论上也是以他所反对的那些观点为基础。但那时他的同事们却明确地认为，艺术作品的主观力量强大无比。他试图通过建立一套新术语来克服他在界定内在创造力时所遇到的困难，这些术语可使他对这种创造性力量进行思考，同时保持着历史的客观性。他的工作是包罗万象的：虽然本书的书名只涉及古代晚期的工艺美术，但事实上它是一本论罗马艺术的书，从总体上将罗马艺术置于世界美术史应有的位置上。我们当代人具有专门化的倾向，这使我们以赞赏的眼光来看待此类文献，因为我们的时代似乎超越了这种任务。即使李格尔在许多方面过了时，但他仍满足了我们想获得一种基本的、开阔的眼界的需要。

1 我撰写的这篇前言得益于以下所引的帕赫特 (O. Pächt)、奎策 (H. Quetzsch)、瓦查 (G. Wacha)、曹恩舍姆 (T. Zaunschirm) 和泽勒尔 (H. Zerner) 等人的研究成果。

2 《日晷》(Gnomon, 1929 年)，第 195 页以下。

3 泽勒尔：《李格尔：艺术、价值与历史决定论》，《代达罗斯》杂志 (冬季，1976 年)，第 177 页。

他作为一个对工业时代及其特定问题作出反应的学者,也令我们着迷,而这些问题在他那个时代是艺术家们所面临的,就是今天也没有完全消失。近二十年来在欧美,人们对往昔的工艺美术也产生了强烈兴趣,世界各地博物馆举办的那些展览会就表明了这一点。¹这多少是对我们所处技术环境的一种反应。优异的工艺美术日渐流失,这一情况十分普遍,使我们以一种新鲜的目光去看历史上工艺美术曾享有崇高地位的那些时期。在这样的上下文中,这位在美术史上如此强调工艺研究的学者便重新得到了承认。因此,对李格尔的研究是有价值的,这有许多理由:它是19世纪晚期观念的一个最有趣的证据,是人文学科的一个基本转折点,强调了结构主义,而这种方法在李格尔之后发展了起来。李格尔第一个重新评价了古代晚期和民族大迁徙时期的艺术,到他那时为止这段历史被称作黑暗时代,被完全忽略。最后,这是一本赞美工艺美术的书。对于初学者以及成熟的学者来说,它像其他为数不多的书一样,在很长的时间内都仍是一本能教会我们观看并欣赏细节的书。这意味着尽可能地接近创造过程,而这种思想可不仅仅是19世纪浪漫主义的特点。

生平

李格尔,1858年1月14日生于林茨(奥地利)²,母亲原名卡塔琳

1 《罗马尼亚的罗马文物展》(*Römer in Rumänien*),展览目录,罗马-日耳曼博物馆(1969年2月12日-5月18日)

《莱茵地区罗马文物展》(*Römer am Rhein*),展览目录,罗马-日耳曼博物馆(1967年4月15日-6月30日)

《西徐亚文物展》(*From the Lands of the Scythians*),展览目录,纽约大都会博物馆

《罗马人与野蛮人》(*Romans and Barbarians*),展览目录,美术博物馆(波士顿,1976年12月17日-1977年2月27日)

Die Numidier, 霍恩(H. G. Horn)和吕格尔(Ch. B. Rüger)编(波恩,1980)

《古代晚期高卢文物展》(*Gallien in der Spätantike*),罗马-日耳曼中央博物馆(美因茨,1980)

《特拉克尔文化的黄金制品》(*Gold der Thraker*),展览目录,科隆、慕尼黑、希尔德斯海姆巡回展,1979-1980年(美因茨,1980)

《黄金珠宝饰品》(*Gold Jewelry*),哈肯斯(T. Hackens)和温克斯(R. Winkes)编,普罗维登斯展览,1983年(*Aurifex* vol. 5)

2 关于李格尔的传记文献,见瓦查的《李格尔与林茨》(*Alois Riegl und Linz*),载《上奥地利》(*Oberösterreich*),25(1975)47-50。

参见比安奇-班迪内利(R. Bianchi-Bandinelli),《李格尔》,载EAA, VI, 686。

娜·梅尔 (Katharina Mayr), 是林茨一个公务员的女儿。李格爾的父亲约翰·李格爾 1823 年 5 月 15 日生于波希米亚, 曾在布拉格学习数学与几何学 (1840), 后来到维也纳继续读大学, 学习物理学与工程学, 可以用德语、斯拉夫语和法语进行交谈。大学毕业后约翰当了公务员, 后成为一家国营烟草工厂的助理管理员, 最后当上了厂长。后来他被调到财政部工作。他在林茨的公职始于 1851 年或 1852 年, 那时林茨是奥地利的主要工业城市。1850 年这家大型烟草厂开业, 是家国营企业。约翰于 1852 年 10 月 10 日与卡塔琳娜·梅尔结了婚, 最后被调到了加利齐亚 (Galizia), 似乎曾设想着开一家私营企业。没有任何文献保存下来可使我们了解阿洛伊斯·李格爾少年与成年时期的生活。他小心谨慎地将私人生活和大学经历区分开来, 他的遗孀也是这样, 将一些手稿送给了维也纳大学。我们通过德沃夏克间接了解的那一点点情况, 一定来源于李格爾曾说给他听的故事。李格爾的童年好像并不怎么开心, 父亲不许他玩玩具, 总是让他学习, 所以他在四岁时便能读能写了。这种严厉的管教可能造成他的童年像成人那样一本正经地去寻求自己的兴趣。他父亲在五十岁时就在加利齐亚去世, 留下了遗孀和两个儿子阿洛伊斯和亚历山大。卡塔琳娜现在面临着严酷的现实, 只有少量的抚恤金, 先前相当舒适的生活一下子就完全改变了。原先家庭收入为 1551 弗罗林, 现在只有 470 弗罗林。她立即决定把家搬到她自己的家乡林茨。

这里是上奥地利, 阿洛伊斯在克雷姆斯姆斯特的寄宿制高级文科中学继续学业, 十六岁时毕业, 便进入了维也纳大学。他的法定监护人指定他学习法律, 但他很快便依自己的兴趣转向了人文学科。历史学家西克尔 (Theodor v. Sickel) 给他的印象尤其深刻。1881 年他获准进入奥地利历史研究院, 1883 年 7 月 17 日通过了学位证书考试, 同年 12 月 7 日被授予哲学博士学位。证书论文的标题是《盛期罗马式晚期萨尔茨堡的罗马式建筑以及巴伐利亚地区罗马式风格的发展》, 博士论文的题目是《论雷根斯堡苏格兰式的圣雅各教堂》。他在研究形式史期间选修了陶辛 (Moritz Thausing) 的美术史课程。历史研究院在那时并不只是欧洲历史系, 从方法论来说还关注于当代科学。知道这一点或许是有用的。

李格尔接受了六个月的罗马奖学金，进一步研究美术史。他从罗马返回维也纳是在 1884 年，成为维也纳的工艺美术博物馆的一名见习馆员。这家博物馆在那时称 Museum for Art and Industry。1885 年他升为相当于现在的助理馆长的职位，1886 年被提升为副馆长，负责织物收藏。后来又有了一项基金使他能够再度去罗马三个月，这可能与织物展品有关，那时可能展出于罗马，他曾在奥地利博物馆的馆刊 (*Mittheilungen*) 上写过一篇介绍展品的文章 (第 2 卷，第 20 页)。他心怀大志，并不满足于副馆长的职位，1889 年申请维也纳大学的授课资格 (*Habilitation*)，争取成为一名编外讲师 (*Privatdozent*)，这可使他能在大学里开设课程，并有资格成为教授。取得这一资格的条件是必须提交一篇大学授课资格论文，提交若干高于博士水平的出版物，通过一场学术讨论会，发表一次公开讲座，并愿意在大学里定期开设课程。李格尔申请授课资格的文件保存在维也纳大学档案馆他的个人文件中，可使我们了解这一程序和他的计划。其中的一部分作为附录 1-3 发表于此。

李格尔递交了申请 (附录 1) 以及一份出版物的清单等材料。出版物清单列出了发表于馆刊的八篇文章和十篇书评；发表于奥地利历史研究院院刊上的五篇书评，《文科中学期刊》(*Gymnasialzeitschrift*) 上的一篇评论，以及《艺术编年史》(*Kunstchronik*) 上的一篇评论。这些并未包括他的学位证书论文、博士论文以及他在申请大学授课资格时提交的五篇论文。这样一个显赫的清单 (附录 2)，由维克霍夫进行审阅，他是候选人的官方介绍人之一。课程清单则表明了李格尔未来的打算。

1895 年，李格尔接受了维也纳大学编外教授的临时性职位。当时维克霍夫执掌着美术史教席，这意味着意大利文艺复兴和巴洛克时期是他的授课领域，李格尔不能开设这方面的课程。1897 年李格尔被授予正教授职位 (*Professor Ordinarius*)，这使他得到了所渴望的经济独立和学术地位。一年之后他开始教授意大利文艺复兴和巴洛克，这也反映在他 1897 年之后的研究活动中¹ (附录 3)。在 1897/1898 学年度冬季学期李格

1 在那时所谓现代时期就是文艺复兴与巴洛克时期。

尔没有开设课程，但他可能在开设研究班。这一年他正致力于两部重要的研究项目：撰写论视觉艺术历史法则一书的手稿（即《造型艺术的历史法则》[*Historische Grammatik der Bildenden Künste*]），该书是李格尔去世后由帕赫特和斯沃波达（K.Swoboda）于1966年编辑出版的。¹ 他还在撰写“从古代到现代的艺术演变史”，这是他接下来一学期每周五小时课程的论题。在1888/1889学年的第二个学期，他每周上两小时的课，讲授“民族大迁徙时期的美术史”，这显然与他的第二本主要著作有关，这是一本论述所谓“黑暗时期”工艺美术的书。1893年，哲学家与教师协会在维也纳开会，要求维也纳工艺美术博物馆馆长安排一个工艺展览以向古典学者证明奥地利的古代文物收藏。策展人马斯勒博士（Dr. C. Masner）接受了这项任务，这也意味着要建立一个巨大的图片收藏。该项目由教育部拨款，并由奥地利考古研究院主持出版事宜。马斯勒很快变成了西利西亚博物馆馆长，这项工程落到了李格尔的头上。

李格尔在1890/1891年冬季学期就已开设了纹样史的课程，这与他后来的著作《风格问题》（1893）有关，该书公开抨击桑佩尔的《论风格》（*Der Stil*）以及其他所有受到达尔文影响的美术史研究方法。《罗马晚期的工艺美术》（1901）则发表了更宏观更成熟的看法，此书的手稿可能是在1900年的某个时间完成的。这一项目的第二部分是他去世后，由齐美尔曼（E.H. Zimmermann）根据手稿编辑出版的。² 《工艺美术》第一部分的实际的手稿已佚失了，但相关的讲稿（以及齐美尔曼用于编第二部分的手稿）保存了下来，由李格尔的遗孀赠给了维也纳历史研究院，其内容与书的正文十分接近。附录4中则是李格尔的一份课程清单。³

如上所述，在李格尔的学术发展中，从1897/1898年至1900年这段时间是十分重要的。他在早期出版物中对所用的概念及术语进行了反思，并作了部分的修正。将他讲稿边白处的注文与最后的成书作一比较，我们便可看出他的术语是如何发展的，他的美术史概念是如何逐渐取得了

1 参见斯沃波达和帕赫特（编），李格尔《造型艺术的历史法则》一书的前言，第9页以下（达姆施塔特，1966）。

2 《中世纪早期的工艺美术》（*Kunstgewerbe des frühen Mittelalters*）（1923）。

3 它源于《造型艺术的历史法则》第17/18页上的一份清单，是斯沃波达和帕赫特根据内容编制的。

一种近于幻想的特点。在论工艺美术的书的第一部分出版之后（内容包括从古代至 5/6 世纪），他立即将课程内容集中于早期基督教艺术和民族大迁徙时期的艺术，这就是后来由齐美尔所出版的那一部分。但是这些年他逐渐将兴趣转向正教授的传统研究领域：文艺复兴艺术与巴洛克艺术，他在这方面最有名的学术著作是 1902 年发表的论荷兰团体肖像的著名长文。同时他还走上了管理岗位，被选为奥地利文物保护协会主席。他在这职位上有一个庞大的计划，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法律草案，但未能实施。他的观念极富革新精神，如果他活得再长一些，能成功实现计划，将会大大影响博物馆领域。他也计划在这些年中写一部艺术通史。人们不能想象，如果他只完成了这些工程中的若干部分，将会发生怎样的变化。他坚守着这样的信念，在美术史上没有哪一个时期比另一些时期更为可取，最优秀的美术史家在趣味上应是没有偏见的。从 1901 年之后他生了病，但保存下来的文献并没有特别提到他的病。他的耳朵越来越聋，这使他与学生的关系复杂化，并使他经受了多年的折磨。1905 年 6 月 17 日李格尔逝世，享年四十七岁。我们对他的私人生活知之甚少，他无子嗣，也没有材料提到过他的妻子与婚姻情况。我们也不知道他有什么嗜好，所了解的一切只是与他的专业有关。有人说他是一位优秀的教师，说话语调柔和，能以对论题的深切关注和对工作的满腔热忱抓住听众的注意力。

桑佩尔、李格尔和 19 世纪艺术理论

人们提到李格尔就会提到戈特弗里德·桑佩尔（Gottfried Semper），但他攻击桑佩尔的坚强决心并没有得到人们的足够重视。在英语世界中桑佩尔处于建筑圈子之外，像李格尔一样并不很出名。他的主要著作《论风格》也像李格尔的《罗马晚期的工艺美术》一样，没有被译成英文。^{*}对李格尔来说，桑佩尔并不是一个抽象的概念，他就生活在桑佩尔所设

^{*} 桑佩尔主要著作的英译本近年已经出版，见 *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2004。——中译者注

计的宏伟建筑的大环境之中。对桑佩尔的理论没有一个基本的了解，便不可能理解李格尔斯的《风格问题》和《罗马晚期的工艺美术》。

桑佩尔是一位革命者，奎策 (H. Quietzsich) 对他做过专门分析。¹ 桑佩尔丰富多彩的古典主义艺术理论是那时期最后阶段的产物。他于 1803 年 11 月 29 日生于汉堡，在那里接受了中学教育，接着先后在格丁根、慕尼黑和雷根斯堡上学，尤其是曾跟建筑师布劳 (Bühlau) 学习过。一场决斗迫使他逃到了巴黎，他对 1930 年七月革命持同情态度。² 后来他去希腊旅行，写了一篇带有论战色彩的论文《试论古代多彩建筑与雕刻》(Preliminary remarks concerning polychrome architecture and sculpture among the Ancients)，发表于 1843 年。³ 桑佩尔认为，古代建筑与雕刻几乎全部都是上了色的，不仅包括希腊神庙，也包括像图拉真柱这样的纪念碑。他的这一理论超越了同时代古典主义者的多彩装饰理论，招来了许多反对，尤其是库格勒 (Kugler)。另一方面，他与传统的古典主义者不同：即便他赞颂古人，也不赞成模仿理论。对他来说，艺术就是要满足他自己时代的需要。他很早就赢得了承认，1834 年他迁往德累斯顿，成了当地美术学院的院长，尽管他不喜欢德累斯顿的天气和德国浪漫主义的高塔。像茨温格广场这样的工程只完成了一部分，但他对德累斯顿建筑的影响是相当可观的。在德累斯顿，他参加了以瓦格纳 (Richard Wagner) 为首的革命党组织，甚至在 1848 年 5 月革命中爬上街垒投入战斗。他成了被通缉的要犯，逃往斯特拉斯堡，一年后前往伦敦，为即将举办的世界博览会工作。在英国他参加了一个革命党组织，这个组织被恩格斯和马克思斥为布尔乔亚主义。⁴ 它更像是一个共和党流亡者组织，并不想策划另一次革命。1855 年桑佩尔前往苏黎世技术学院继续专业生涯，1871 年又前往维也纳。维也纳国立剧院 (皇家剧院)、国立美

1 奎策，《桑佩尔的美学观》(Die ästhetischen Anschauungen G.Sempers, 柏林, 1962)。此外，提供了丰富资料的还有书还有弗勒利希 (M. Fröhlich) 的《桑佩尔，苏黎世技术学院的绘画遗产》(G. Semper, Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich)，巴塞尔和斯图加特，1974。

2 除了奎策的书以外，近年来的资料可参见赫尔曼 (W.Herrmann) 的《流亡中的戈特弗里德·桑佩尔》(Gottfried Semper in Exil, 巴塞尔和斯图加特，1978)。

3 原德文标题是 Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten。

4 参见奎策，《桑佩尔的美学观》，第 12 页。

术史博物馆至今仍是他对维也纳城产生影响的建筑作品。他的两卷本著作《论风格》(1861—1863)表述了他的物质主义观点,该书的出版就花了两年时间。他认为,工艺美术风格的基础是形状、目的和材料。最初的形状是人们根据制作目的和材料做成的,这些最初的形状或类型便在后来的所有发展阶段中保存了下来,因气候、政治或其他环境条件以及个人想法,以各种不同的方式发展着。他将这与某些动物类型相比较,这种观念与其说来源于歌德,不如说更多地来自于居维叶(Cuvier)及其在巴黎植物园中有系统的动物类型收藏。¹因此,艺术的发展是与自然规律相一致的。如人们可以看出,南瓜和西瓜是史前陶罐基本类型据以发明的原型。因此,为了弄清风格问题人们必须首先研究手工艺和工艺美术,这一领域的发展变化是最明显的。艺术的发展基于工艺与技术,并非是受到了独立的人类观念的刺激。当然,在某个发达的形状上,原初的目的可能看不出来了,比如马赛克源于某块地毯,或祭坛起源于炉床,而且其发达形态成了一种道德因素,一种社会凝聚力的符号。形状总是与材料相关,即使这种技术可能变成纯熟的技巧,以至于基本的材料被遗忘了。最重要的是色彩,因为它覆盖了材料。唯一正确的做法是使形状与材料协调一致。应强调某个方面,突出的东西太多是不美的。桑佩尔试图将这些理论运用于建筑实践中,例如他背离了早期剧院设计的传统做法,在德累斯顿剧院的外观上采用了大会堂式的椭圆形状。尽管他厌恶当代建筑与艺术,他但并没有妥协气馁。像莫里斯和拉斯金一样,他对改善现状抱有特殊的想法。由于工艺对他来说扮演着如此重要的角色,他感觉到人们应该普遍受到更好的指导,以便对这工业时代做出恰当的回。应该兴建公众博物馆,开办展览会,开设公开的艺术讲座。在学校教育中,在普遍教育之后应该接着进行专业化的艺术教育。

李格尔一旦开始从事大学层次的教学,便关注于美术史的理论基础问题。他的第一本重要著作《风格问题》是他作为一名工艺美术博物馆文物保管员的研究成果,表现出他对新理论的关注。他对桑佩尔这位当

1 参见奎策,《桑佩尔的美学观》,第41页。

时工艺领域的最大权威发动了攻击。在某种意义上，他返回到浪漫主义的美术史。正如卡施尼茨（Kaschnitz）曾指出的那样，他可能返回到了施纳泽（Schnaase）。¹ 施纳泽将艺术看做是人类利用一切资源所进行的一种真正的自由创造，人类的心灵是更为直接的决定性因素。“当人在雕琢工具，或闲时在海边沙滩上画沙时”，心灵便处于活跃的状态。人的主观解释是基于个人意志和观者的知觉。但是与浪漫主义美学理论相反，李格尔仍希望以他的新术语**艺术意志**来建立客观性。² 潘诺夫斯基、泽德尔迈尔³、帕赫特⁴、曹恩舍姆⁵等许多学者对这个术语进行过许多讨论。它是李格尔新理论的代表性术语，在某种程度上植根于谢林、赫尔巴特以及康德的哲学，特别是通过黑格尔的理论受到这些哲学的影响。黑格尔的时代精神（Zeitgeist）和世界观（Weltanschauung）贯穿于人类的活动之中，同样，**艺术意志**在所有艺术创作中表现出来，音乐与文学也概莫能外。这是一种创造性力量，是一个特定时期与文明中所有艺术作品的基础。李格尔明确界定了各种不同的**艺术意志**，如古典艺术的**艺术意志**，罗马帝国或早期基督教艺术的**艺术意志**。艺术随着**艺术意志**的变化而发展。对他来说，在他之前美术史理论中所谓的衰落时期不再存在了。尽管李格尔反对达尔文与桑佩尔所代表的物质主义观点⁶，但这种来自19世纪科学领域的不断进化的思想对我们而言不仅是耳熟能详的，而且在那几十年时间里也在艺术家中间广为流行。除了哲学基础以外，还应该重视这个术语的心理学来源以及以下事实：弗洛伊德是李格尔的同代人，那时也在维也纳教书。李格尔直到1901年出版的《罗马晚期的工艺美术》才有意识地运用**艺术意志**的概念。⁷ 在这里“Wollen”（意志）有

1 《日晷》（Gnomon, 1929），第198页。

2 “艺术意志的概念”（Der Begriff des Kunstwollens），《美学与艺术科学杂志》（Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft），14（1919/20），第321页以下。

3 《李格尔理论的要义》（Die Quintessenz der Lehren Riegls），《艺术与真理》（Kunst und Wahrheit），汉堡，无年代。

4 《美术史家与美术批评家6：阿洛伊斯·李格尔》（Art Historians and Art Critics, VI: Alois Riegl），《伯林顿杂志》，105（1963），第188页以下。

5 《美术史体系》（Systeme der Kunstgeschichte），学位论文，萨尔茨堡，1973。

6 参见《风格问题》，第VI、12页。

7 正如曹恩舍姆所指出的，李格尔在《风格问题》（如第20页）中只是偶尔采用**艺术意志**的概念，并未用作关键词，直到《罗马晚期的工艺美术》，它才成为关键词。

意识取代了“Kunstdrang”(艺术欲念)这一术语,它也比“Kunstwillen”(艺术欲望)的语气更强一些。他在1901年将该词当做“artistic intention”来用,因为在《罗马晚期的工艺美术》一书中他十分清楚地将“意图”的对等词“Kunstabsicht”¹(艺术意图)与“Kunstwollen”(艺术意志)区别开来。“艺术意图”是语气较弱的词,而“意志”则深刻表达出了一种根源性的力量,它甚至比“artistic will”更强一些,而“artistic will”的对应词是“Kunstwillen”。在《罗马晚期的工艺美术》一书中他指出,艺术欲望是有意识的,并意识到它的目的,也多少是有意识地依赖于特定的文明。²在他论述这一问题的1898年讲稿中,出现了艺术欲望(图B)一词³,即1901年的书中艺术意志这个词出现的地方。他在手稿的边白处写道:“这并不是由技术决定的,因为技术本身取决于艺术欲望,技术并不创造风格,而风格、艺术意图创造了技术。”文中处处都表明了艺术意志是“风格”的一个替代词,因为常用的“风格”一词不能达到他的所有目的。⁴因此,在1898年他的术语处于一种变动不居的状态,后来在1901年划时代的著作中以最终的形式出现。李格尔认定,这艺术意志从早期观者对艺术作品的触觉的知觉方式,向着晚期的视觉的知觉方式发展。在罗马晚期与早期基督教艺术中,光影的错觉主义影响十分突出,这在当时是十分典型的,而埃及艺术则主要是通过我们的触觉来感知的。初看起来“触觉的一视觉的”这对术语十分明了,但也表现出李格尔方法的局限性,因为这对概念太狭窄了,不能概括一件艺术作品自然外观的方方面面。与从触觉到视觉的知觉方式的发展相平行的是观者立场的发展,以触觉的知觉方式来观看,观者需要接近对象,这就是近距离观看(Nahsicht),而对于视觉的知觉方式而言,最合适从远处观看,即远距离观看(Fernsicht)。两者的折衷便是正常距离观看(Normalsicht)。⁵

1 例如在第104页和393页上使用了Kunstabsicht一词。

2 他希望以此反对桑佩尔的理论,参见《罗马晚期的工艺美术》,第392页。

3 手稿第22页。他在审视法永(Fayum)肖像画或普拉克西特利斯的作品,以及阿提卡花瓶,这些作品与观者的关系似乎比17世纪肖像画作品更为密切。

4 参见夏皮罗(M.Schapiro),《风格》(Style),《当代人类学》(Anthropology Today),克罗伯(A.L. Kroeber)编(芝加哥,1953)。

5 李格尔,《罗马晚期的工艺美术》,第32页以下。