

# 基于艺术意志的唯心论建筑理论

## ——李格尔的《罗马晚期的工艺美术》研究

Idealistic Theory of Architecture Based on Artistic Will  
—On Alois Riegl's Book of *Late Roman Art Industry*

王发堂 | WANG Fatang 李智玮 | LI Zhiwei 朱晨 | ZHU Chen 赵茜 | ZHAO Qian

**摘要:** 基于李格尔的“艺术意志”概念, 本论文讨论了“艺术意志”的演化规律和具体显现, 并阐述李格尔基于触觉-视觉基础之上的艺术发展规律。最后介绍了李格尔的艺术理论和森佩尔理论的互补性, 以及两位理论家的理论对当代建筑理论和建筑史观的影响。

**关键词:** 李格尔、艺术意志、触觉-视觉、森佩尔、互补性

**Abstract:** Basing on “Artistic Will” of Alois Riegl, this paper investigates the law of evolution and concrete manifestation about “Artistic Will”, and discusses the law of artistic development based on Haptic-Optical. At last, it point out the complementarity between art theory of Alois Riegl and art theory of Semper, and their influence on the contemporary architectural theory and modern architectural historiography.

**Keywords:** Alois Riegl, Artistic will, Haptic- optical, Gottfried Semper, Complementarity

李格尔 (Alois Riegl, 1858—1905) 的《罗马晚期的工艺美术》在国内艺术史的学术圈被当作非常重要的文献来进行研究<sup>[1]</sup>, 在国内建筑界却好像被完全忽视了。只看书名, 《罗马晚期的工艺美术》更容易被当作艺术史方面的著作, 其实该书包括建筑在内的多种艺术的理论与历史研究。国内建筑界如今比较熟悉森佩尔 (Gottfried Semper, 1803—1979), 学界在深挖森佩尔的理论的同时, 却忽视了对李格爾的建筑、艺术的理论与历史的研究。把森佩尔与李格爾放在一起研究可以呈现当时的学术情境, 有助于理解李格爾的理论思想, 也有助于理解那个时代的建筑理论存在的状态。事实上, 李格爾的理论是在批评森佩尔的理论的基础上发展起来的, 这在学术史上是一种改进, 同时也是对森佩尔的理论外延上的补充。

### 一、李格爾的简要介绍<sup>[2]</sup>

1858年李格爾 (图1) 出生于奥地利北部的城市林茨 (Linz), 其家境比较优渥。李格爾的早年经历对其性格和严谨又呆板的文风都产生了较大的影响, 这从《罗马晚期的工艺美术》中可以得到印证。李格爾 16岁开始在维也纳大学学习法律, 后来转向了历史研究。

李格爾的三部最重要的著作是《风格问题》(1893年)、《罗马晚期的工艺美术》(1901年, 图2、图3) 和《荷兰团体肖像画》(1902年)。其中对建筑界而言, 最重要的就是《罗马晚期的工艺美术》。《罗马晚期的工艺美术》着重研究罗马帝国晚期这一特定历史时期的艺术 (包括建筑、雕刻、绘画和工艺美术等) 的发展状况。<sup>[3]</sup>《罗马晚期的工艺美术》中的观点更加成熟, 既是对

作者:

王发堂, 武汉理工大学土建学院副教授;

李智玮, 武汉理工大学土建学院硕士生;

朱晨, 武汉理工大学土建学院硕士生;

赵茜 (通讯作者), 武汉理工大学土建学院副教授。

国家自然科学基金青年项目“响应积极老龄化的住区交互式更新研究” (编号51908435)。

DOI: 10.12285/jzs.20201005001

森佩尔理论的批判，也是对森佩尔理论的补充。

## 二、艺术意志及演进观

19世纪下半叶以来，黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831）的绝对唯心主义哲学、达尔文（Charles Darwin, 1809—1982）的进化论和叔本华（Arthur Schopenhauer, 1788—1860）的唯意志论形成了一股强大的知识洪流，势如破竹地横扫学界并掀起强大的知识风暴。黑格尔的“绝对精神”思想与叔本华的“唯意志”哲学，加上达尔文的进化论，共同构成了李格尔的“艺术意志”（*kunstwollen*, artistic will）理论产生的学术情境。

### 1. “艺术意志”的概念

李格尔在《风格问题》的序言中，首次针对森佩尔的“机械的、物质的模仿冲动”的饰面理论，提出了一种“自由的、创造性的艺术冲动”的核心概念，这就是后来的“艺术意志”概念的胚胎。<sup>[4]</sup>艺术的进步源于艺术形式自主化或者自律化的发展，学界引进了康德（Immanuel Kant, 1724—1804）批判哲学中目的论的概念作为主体，这概念就是拟人化的“艺术意志”。这个概念在李格尔的推动下最终演变为艺术史上的重要概念，其内涵在不断丰富的同时，其含义也在不断地演进。“艺术意志”贯穿于《罗马晚期的工艺美术》的始终，该书的英文名《*Late Roman Art Industry*》，讲述了罗马晚期的建筑、雕刻、绘画和工艺美术的等艺术的演变规律。其中，“艺术意志”就是这个演变的核心概念。

贡布里希（Sir Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001）认为李格尔是艺术史领域中运用心理学体系来解释黑格尔体系的第一人，他将“艺术意志”视为黑格尔的“绝对精神”或“时代精神”（*Zeitgeist*）在艺术史领域中的翻版，他认为李格尔的“艺术意志”不过是“绝对精神”的“轮子”中



图1：李格尔肖像

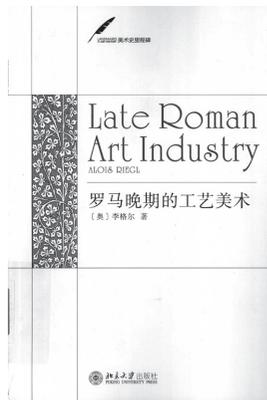


图2：《罗马晚期的工艺美术》（2010年）中文版封面

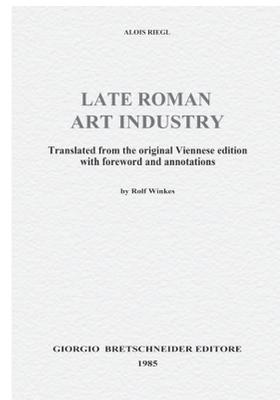


图3：《罗马晚期的工艺美术》（1985年）英文版封面

的八根辐条之一而已。<sup>[5]</sup>李格尔的“艺术意志”上可溯到黑格尔的“时代精神”，下可延至吉迪恩与佩夫斯纳的“时代精神”，因而在现代建筑历史编纂中源远流长。

李格尔的“艺术意志”作为艺术发展的概念动力或者概念引擎，推动了艺术风格发展，而形成艺术史的逻辑进程。李格尔的艺术（即建筑、雕刻、绘画和工艺美术等）演化建立在人类知觉方式改变的基础之上，即由触觉向视觉的知觉方式的转变。<sup>[6]</sup>

### 2. 艺术意志的演化进程

艺术的演化就是艺术意志的逻辑进程：古代艺术的特征是从平面层次上再现（外在客观世界之）个体形象；而现代艺术的特征是从三维空间层次上再现个体形象。<sup>[7]</sup>与之同步的是，“艺术意志”发展经历了三个层次或者说认知模式逻辑：首先，是（古埃及艺术的）触觉（Haptics）认知方式；其次，是（属于过渡阶段的

古希腊艺术的）触觉-视觉（Haptics-Optics）认知方式；最后，是（古罗马及后来现代艺术的）视觉（Optics）认知方式。总的来说，视觉最终克服了触觉的过程<sup>[8]</sup>，相对应的观看方式可划分为三种：近距离、正常距离和远距离（参见表1）。

#### （1）触觉认知

基于此，李格尔认为对物体的认识，首先是从二维的面开始的，这是李格尔设定的人类认识世界的逻辑起点（而非真实起点），即在此阶段，人类面前的物体均以二维的面存在，即使是三维的体，也要分解成二维的面才能够纳入认知的范畴。

人类在意识中可以把（三维的）物体形式理解成（二维的）面的集成。而对于面的概念，通常人们认为它是基于视觉认识基础上的意象，但是，李格尔认为“面”的概念是触觉认知的产物，即通过摸索物体表面而获得物体的“不可入性”（*Impenetrability*）<sup>[9]</sup>。物体的“不可入性”诱导人们获得“面”的概念。面上有孔洞，或者按压以后可以变形，或者物体可以穿

艺术意志的演进三层次 表 1

	艺术意志		
	第一层次	第二层次	第三层次
感知类型	触觉	触觉-视觉	视觉
观看距离	近距离观看	正常距离观看	远距离观看
历史分期	古埃及时期	古希腊时期	古罗马时期
建筑的特征	强调建筑的二维平面性	强调建筑的二维性和基准面的关系	分离的个体和空间的创造
代表作品	埃及金字塔	古希腊神庙	（古）罗马万神庙

越(如液体)……等等,都无法建立起“面”的概念。当人们主要用触觉来认识对象时,意味着人与物体的距离必须非常近,视觉意象的感知几乎被忽视,因此对象的深度或者面的厚度基本上被有意忽视,或者说,如此近距离观看对象(即碰触到对象),都会因太近而无法看清全貌,物体轮廓和物体边缘处因距离而被遮蔽。李格尔在此试图通过触觉消除阴影,同时回避透视缩短,以此来保证物体的二维特性不被破坏。这就是“艺术意志”的第一层次。

## (2) 触觉 - 视觉认知

艺术作品或者观察对象,其表面是二维的,但是二维表面存在深度(或厚度)变化或者局部凸起,人们通过理解这些凸起和深度的关系进而清晰认知了艺术物体。李格尔认为此阶段的典型实例就是古希腊神庙。古希腊神庙的侧面,由柱子因韵律感而形成视觉上的(虚拟的)面,如图4所示,但是柱子与柱子之间是存在空间的,这就是“浮雕式”实体与空间的感受。

从某种意义上讲,此时二维的面应该是纯视觉的认知结果,而与触觉无关。但是,如果这样认识的话,李格尔的认知模式逻辑(触觉—触—视觉—视觉)就无法建立。在此阶段,李格尔认为视觉艺术的绝对目的就是唤醒对触觉不可入的直觉,以作为获得物体个体性的边界条件。也就是说,任何物体作为一个个体,其前提条件就是有确切边界,与周围物体有明确的分界线。这里的分界线就是基于触觉的不可入性逻辑延伸出来的,不是通过触觉感觉出来的。

艺术品、观察对象的深度变化,或者阴影的暗示,更多通过视觉感知来主导整个认识过程,虽然触觉参与了运作,但是眼睛必须与对象拉开距离。对神庙进行观察(图4)就必须退离建筑物一段距离,这个距离显然比上述第一层次的近距离观看要远,但又不能太远,以保证看出各部分联系如凸起或者深度的细节,即物体转折面或者边界。如此,触觉即作为某种逻辑前提参与了人类的感知。李格尔称之为在正常距离观看,也是触觉—视觉的过渡

阶段。

## (3) 视觉认知

毋庸置疑,现实中的任何物体(当然包括艺术品)都是三维的,是有厚度和边界的,以便与周围的空间或者物体区别开来。物体的三维性就是物体存在三维的向度,和从周围空间凸显的存在状态,这是“艺术意志”表现的第三层次,也是最后阶段。这个阶段,就是人们目前对世界与物体的认知方式,理解起来比较容易,在上述“艺术意志”的第一层次与第二层次的基础上,李格尔的认知模式逻辑(触觉—触—视觉—视觉)也就变成非常自然的事情了。

在“艺术意志”表现的第一层次,个体形状(虽然是三维的)并非显现在三维空间中,而是放置于二维的平面之背景或者范畴中来思考。因此,“古代艺术从一开始就基本上忽视了第三维(深度)的存在。”<sup>[10]</sup>此阶段的物质个体放弃了它们与基准面的联系,“艺术意志”努力使艺术物体保持自己的二维特性。李格尔调侃道,这是非常有意思的事情。由于淡化阴影和忽视凸起的联系部分,艺术物体的(虚拟)二维特性得到强化。反过来说,阴影会揭示出深度变化将思维导向三维性(物体或者空间),而破坏二维性的认知。在第三阶段,由于强调艺术物体的三维性,其本质是视觉的,鉴赏距离被拉远也就成为必然,触觉由于距离关系而被弱化。

## 三、艺术意志的建筑表达

### 1. 艺术意志的建筑表达

#### (1) 触觉形态

艺术意志的第一层次由古埃及时期的建筑上的面体现出来,如金字塔、神庙,等等。相对于雕刻、绘画和工艺美术,李格尔对建筑的分析更具有逻辑上的清晰性<sup>[11]</sup>,分析得更加透彻。李格尔谈到了一个原则:建筑物以空间创造为最终目的,但是限于艺术意志的早期阶段性表现和人类认识发展的历史渐进性,而从理论设计上有意识忽视空间的概念或者压抑空间的创

造,李格尔试图从逻辑上证明其理论的艺术意志第一阶段的合理性。<sup>[12]</sup>就埃及金字塔来说,金字塔是正四面锥体,其中四个等腰三角形各自两条斜边相交于顶端,而未展示出四个等腰三角形的厚度(李格尔此说法有强辩的意味)。同时金字塔压抑了内部空间的创造,实际上空间简化成一个入口与并不显眼的小小墓室。也就是说,金字塔体现了二维的面而忽视或者压抑了空间的创造。当代埃及仍旧保留有古代平顶金字塔形状的房屋,这些建筑强调斜墙面的平面,没有阴影,在没有窗户的矮墙后面。对于参观者而言,内部空间相对来说很难从外部猜测出来。古埃及神庙因柱距过近而造成空间的逼仄,进一步证明了李格尔理论中艺术第一阶段对空间压制的内在冲动的说法。

古埃及神庙的柱身上面有一些浮雕(图5),可以作为古埃及触觉形态的重要论据,即可以触摸的摩挲;这与古希腊柱式的竖向齿槽不同,既有触觉上的凹凸,又有视觉上的韵律,也即古希腊的触觉—视觉形态。

#### (2) 触觉 - 视觉形态

古希腊建筑尤其神庙建筑,大多数是列柱围廊式平面,墙体也退在柱廊后面。李格尔认为其在造型上每一边展现为(柱式通过韵律构成的)面,柱式虽然有凹槽但是没有过多雕刻,也就是说,古希腊神庙主要是通过正常距离下观看柱式韵律而构成的(二维虚拟的)面(图4),但这个面是有深度的,即柱之间的空隙。这与古埃及的充满雕刻、适合近观和触摸的(如古埃及神庙的)柱式不同(图5)。这样,古埃及和古希腊就拉开了层次。古希腊(神庙)建筑的柱式的韵律是由柱与阴影相间而构成的,李格尔说,“柱廊采集着阴影,像古典衣饰上的衣褶,以一种有限的方式表明对课题深度与空间有了进一步认识。”<sup>[13]</sup>如果柱廊内部的墙体是一个基准面的话,那么柱廊造型就犹如浮雕凹凸部分而构成深度受限的半立体结构。这里的二维半的概念,接近浮雕。在古希腊(神庙)建筑中,一般都设有内殿,建筑



图4: 海神尼普顿神庙(古希腊)

空间并不发达,这就是说古希腊建筑更热衷于限定空间而非创造空间。

### (3) 视觉形态

古罗马时期的建筑,尤其是罗马万神庙,充分体现了艺术意志的第三阶段,要求远距离观看艺术对象。罗马万神庙是圆形建筑物,其门廊可以看作圆形主体的附加构件。观察一个圆形建筑物,从远距离才能看清其曲面走向(即建筑的深度),唯此才能领会圆形建筑的整体性,从近距离或正常距离只能看见曲面局部而无法形成曲面走向的整体印象。从认知的角度来看,对(艺术)物体的三维认知,人们会在逻辑上做如下两程推理。第一个推理是,物体是从环境中突显的个体:物体得以存在的前提,首先是对三维或纵深的外部空间的认可,其次是把物体与环境分离开来,人们才能分辨出个体。反过来说,如果没有空间(即康德时空作为直观条件或前提),则意味着所有物体混沌连为一体而无法分离出个体;第二个推理是:外在物质个体的出现(即作为对象的客体的存在),在逻辑上反推出一个主体的存在,即李格尔所谓的主观意识的出现。李格尔的原话是:“古人要在这古代的最后阶段

清晰地表明物质个体的统一性,古人的这个共同任务在本质上有意识地转向了对主观意识的支持。”<sup>[14]</sup>关于主观意识的研究成为在他的第三本书《荷兰团体肖像画》的研究主题。

罗马万神庙(图6a)是较早具有内部空间创造意识的建筑物,其内部是封闭空间。李格尔认为,与其将罗马万神庙顶部采光圆洞看作孔洞,还不如看作一块拱顶石。由于罗马万神庙是底层圆形空间加上上部半球形的穹顶空间,人们站在任何角度,随着目光移动而都可以产生纵深空间意向(图6b),而且可以不断地返回目光开始的地方。这种循环流动的动作,使得罗马万神庙内部空间具有“无需思索的清晰性”<sup>[15]</sup>。

在《罗马晚期的工艺美术》中,李格尔认知模式逻辑(触觉—触—视觉—视觉)也很有意思:首先是从触觉开始认识世界,建立起物质不可入的概念。这种不可入的概念延伸发展成面的概念,由面域内凹凸形成的阴影和厚度,建立起深度概念,引发浮雕式二维半的空间概念。最后通过(罗马万神庙的)环形墙体的外部纵深暗示,建立起物体的个体性(和外部空间概念),通过环形墙内部循环的暗示建立起内部空间概念。对于建筑来说,早期古埃及和古希腊建筑都是没有窗户的,因为窗户的存在对于近距离和正常距离的观看来说,是一种对(基于触觉的不可入的)平面的破坏。到了古罗马时期,由于远距离观看,窗户洞口的阴影和明亮的墙面形成规律变化,且此时室内空间概念的完善也就意味

着开窗不会破坏人们对建筑物的“面”的概念的感觉。

罗马万神庙作为集中式建筑清晰地体现了艺术意志的第三阶段,而同时期巴西利卡式的(早期基督教堂)建筑,也具有罗马万神庙的同样认识或做法,不过没有罗马万神庙那样的直观性和清晰性,李格尔认为需通过概括和思考才能领悟。<sup>[16]</sup>

## 2. 艺术意志的雕刻、绘画与工艺美术的表达

李格尔多次谈到在四种艺术中,建筑最为清晰和明显地展现艺术意志的逻辑,下面,本文简单地对比一下其他三种艺术在不同时期的表现形态。

早期雕刻即在古埃及时期的浮雕,尽可能排除了明显的深度空间或隐性的扩展,明确限定了高度与宽度,限定各触面,使之尽可能接近平面。<sup>[17]</sup>同时考虑排除浮雕中部分与部分的关系,尽量平铺开,不产生重叠。第二阶段的古希腊雕刻的最大成就就是空间关系的解放,浮雕的凸起与凹进,以及它们在艺术上带来的重叠、透视缩短和阴影。与古埃及不同的是,古希腊人开始考虑部分与部分之间的关系,进而引起雕刻内在的前后重叠关系,从而诱发空间的感觉。<sup>[18]</sup>古希腊的雕刻开始有前后运动的趋势,而古埃及浮雕只是左右运动,回避深度关系。<sup>[19]</sup>第三阶段的古罗马的雕刻要么强调基底,人物极少;要么人物前后重叠,强调空间感。<sup>[20]</sup>



图5: 古埃及神庙柱子

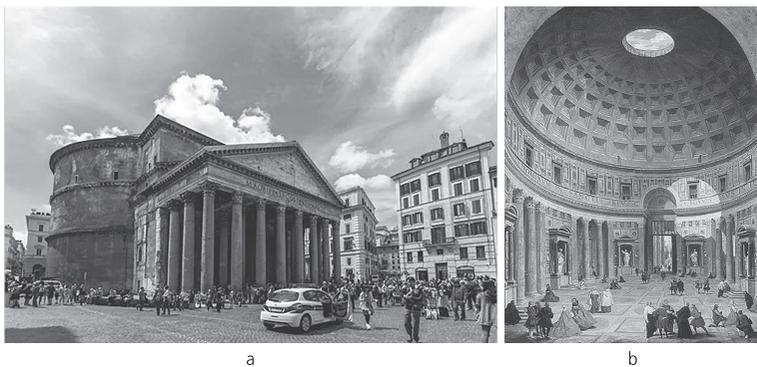


图6: 罗马万神庙

由于强调人物重叠而产生空间感，也就是说因人物众多，而不精细，使人感觉到古罗马雕刻的衰弱。

李格尔对绘画的研究，主要建立在维克霍夫的《维也纳创世纪》(Vienna Genesis)的开拓性基础之上。<sup>[21]</sup>该著作以镶嵌画和抄本绘画为基础。<sup>[22]</sup>例如，镶嵌画类似于马赛克拼凑起来的绘画。色块越大，要求观看距离越远，而到了罗马晚期，单块“马赛克”变大，导致必须远距离观察。<sup>[23]</sup>李格尔要表达的是，古罗马绘画的色块越来越大，显得越来越粗糙，并不是绘画的衰弱，而是为了满足远距离观看。

最后，就是工艺美术，李格尔选了三种类型的工艺品：金属穿孔制品、镌刻制品和石榴石镶嵌金器等。<sup>[24]</sup>石榴石镶嵌金器通过色彩表达图形与基底的关系，以此来创造效果，适合远距离观看。而金属穿孔制品上面的凹凸与（小）钻孔则适应于摩挲与把玩，镌刻制品则基于浅雕刻造成的阴影和纹理，既有浅浅的凸凹线条，又有阴影，比较适合于在正常距离观看。

综上所述，在建筑、雕刻、绘画和工艺美术中，艺术意志在建筑中展现得最为清晰，雕刻展现得最为恰当，所费笔墨也最多。其次，工艺美术能够较好地诠释艺术意志的演进逻辑，绘画相对而言说服力比较弱，所着笔墨也最少。

#### 四、李格尔的艺术理论与森佩尔艺术理论的互补性

李格尔的艺术理论是与森佩尔的（建筑）艺术理论密切相关的。森佩尔提出，建筑的起源与发展基于四要素——炉灶 (hearth)、高台 (mounding)、屋顶 (roofing) 和围合 (enclosure)。<sup>[25]</sup>在建筑的四要素中，森佩尔对围合要素更感兴趣。围合材料最初选的是树枝编织工艺的篱笆栅栏，森佩尔以此作为（院落）空间围合物，之后挂毯、地毯和席子充当时的墙体来分割（建筑）空间。随着历史的发展，墙体的编织物材质被其他材料如石材等替代，但是墙面的装饰或者墙体的面层也有意或无意在

模仿古老壁毯上的彩色刺绣图案和格子图案等。<sup>[26]</sup>森佩尔的观点被认为是基于功能、材料和技术的艺术起源论的观点，是以实践为基础而建立起来的理论。正是基于这样的理由，森佩尔的理论被李格尔批判为物质主义观点，是机械论的形而上学教条。当然这也证明了两者的理论差异性互补性。

在某种意义上讲，森佩尔的理论就是西方文艺复兴以来基于唯物论观点而构造起来的不多的建筑理论，而李格尔的“艺术意志”理论其实就是基于德国唯心论哲学 (German idealism philosophy, 国内译为“德国古典哲学”) 而构造起来的艺术理论。李格尔理论以“艺术意志”概念为核心，“艺术意志”成为理论构造的逻辑起点并由此展开横跨建筑、雕刻、绘画和工艺美术等四个领域的宏大理论，当属于典型的唯心理论。

如果我们站在一个更高的层面来审视的话，可以发现森佩尔的（唯物论）理论和李格尔的（唯心论）理论相互补充而形成特定时代的艺术观点总体。对于19世纪下半叶至20世纪初的这个时代而言，无论片面强调森佩尔唯物论还是李格尔唯心论的观点，都是不完整的。

首先，森佩尔的理论通过瓦格纳 (Otto Koloman Wagner, 1841—1918) 和路斯 (Adolf Loos, 1870—1933) 等作为中介，影响到了现代主义建筑。森佩尔的四要素引导出的木工术、制陶术、砌筑术等，对于包豪斯课程设置产生过重要的影响。包豪斯课程虽然以建筑为目标，实际上的学生训练是基于手工艺（实践）层面的：木雕、铁匠、编织和蚀刻等。<sup>[27]</sup>其次，森佩尔的穿衣服 (“Dressing”) 理论引起了人们对围合结构和内部空间的差异性思考，间接地促进了现代主义建筑理论的发展。<sup>[28]</sup>森佩尔的理论甚至影响到著名的哲学家尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900)。<sup>[29]</sup>

李格尔的“艺术意志”概念，影响到了现代主义批评家沃林格 (Wilhelm Worringer, 1881—1965) 的著作《抽象

与移情》(1907年)和《哥特形式论》(1912年)。<sup>[30]</sup>李格尔的“艺术意志”，作为黑格尔的“绝对精神”与吉迪恩、佩夫斯纳的“时代精神”之间的中间环节，一直影响到现代建筑历史编纂。也正是由于这个原因，贡布里希称李格尔是“没有形而上学的黑格尔主义”。<sup>[31]</sup>更为重要的是影响到“欧洲最后一位文人”——著名哲学家本雅明 (Walter Benjamin, 1892—1940) 的艺术观点和文化评论。<sup>[32]</sup>本雅明在《机器复制时代的艺术作品》里特别提到了李格尔所青睐的触觉—视觉理论。<sup>[33]</sup>除了上述所提外，还影响到著名学者潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892—1968)，哲学家乔治·卢卡奇 (Georg Lukacs, 1885—1971)、哲学家保罗·费耶阿本德 (Paul Feyerabend, 1924—1994) 和哲学家吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze, 1925—1995) 等。<sup>[34]</sup>

关于李格尔与森佩尔对后世建筑学或其他领域的影响，本文并未完全展开，总的说来，森佩尔基于唯物论理论，为现代主义建筑发展起过促进作用。而李格尔的唯心论理论如同德国唯心哲学，更强调抽象的概念，将对未来的艺术史、哲学和建筑学等领域施加影响。

#### 五、结语

在李格尔所处的时代，学术界认为罗马晚期艺术与之前古希腊的艺术形成了强烈反差，古希腊艺术成就斐然，而古罗马艺术粗糙不精细。由此学界提出了一种解释——蛮族的入侵形成艺术灾难，而导致古罗马艺术的衰退。而李格尔认为，罗马晚期的艺术其实也是此前古希腊艺术合乎逻辑地发展，只是人们的知觉方式改变了，它给现代人以“衰落的印象”。

李格尔在《罗马晚期的工艺美术》中提出支配罗马晚期的工艺美术原则，将艺术风格研究建立在当时知觉心理学的基础之上，探究视觉艺术的发展规律，从而奠定了艺术科学的理论基础。在形式研究的基础上，李格尔提出了要对长期被贬抑的罗马晚期艺术进行重新评价，重构其审美

价值。罗马晚期的艺术并不是历史的退步，而是处于连续不断的历史进步环节中，即以“艺术意志”三阶段的发展，基于知觉方式上的艺术变更构成了观念进步图景。古罗马的建筑、雕刻、绘画和工艺美术虽然比不上古希腊的精致和宏伟，但是在观念上（相当于现代艺术的）建立起艺术对象的统一完整性，同时也顺带建立了空间完整性的概念。李格尔通过自己的逻辑思辨雄辩地驳斥了当时学术界基于直观判断基础之上的“罗马衰弱论”的主流观点，见证了逻辑思维的强大威力，同时也对达尔文进化论进行了创新性运用。

#### 注释

[1] 国内研究李格尔较早的学者有上海大学美术学院的陈平(1954—)教授，他在1987—1989年期间就开始对李格尔进行研究，曾经出版专著《李格尔与艺术科学》(中国美术学院出版社出版，2002年)。陈平教授还撰写了大量的关于建筑历史和建筑理论的论文，他也是国内对森佩尔研究较早的学者之一。《罗马晚期的工艺美术》(2001年，2010年)的译者就是陈平教授，另外，陈平教授还翻译了H.F.马尔格雷夫的《现代建筑理论的历史，1673—1968》(2017年)。在此，笔者作为受益于他的研究与翻译的建筑界人士，对他表示感谢。

[2] 李格尔的中文生平介绍可参见：参考文献[1]中的英译者罗尔夫·温克斯(Rolf Winkes)写的前言，英文可以参见文献[13]。

[3] 李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010:11-24.

[4] 阿洛瓦·里格尔(李格尔).风格问题——装饰艺术史的基础[M].刘景联,李薇蔓,译.长沙:湖南科学技术出版社,1999:1.

[5] 贡布里希.理想与偶像[M].范景中,曹意强,周树田,译.上海:上海人民美术出版社,1996:39.

[6] 将作为知觉形态的视觉和触觉引入艺术理论和艺术史讨论，最早的当属歌德和赫尔德。歌德本人喜好绘画，他留意到触觉对于精神成长的特殊作用；赫尔德则把触觉和视觉作为成对概念来使用。希尔德布兰德则在艺术史上最先将“触觉的”和“视觉的”作为对应范畴来讨论，发展出如下观点：“近距离的观看”，就好像用眼睛“触摸”对象而获得“立体感”；而“远距离观看”，只是视觉层面的感知，获得纯粹的平面图像。显然，希尔德布兰德的“近距离的观看”充当了触觉和视觉的中间环节或者过渡阶段。参见[14]。

[7] 现代艺术就是延续古罗马以后的艺术特征，也属于远距离观看，强调建筑个体。参见参考文献[1]的第10页。

[8] Anthony Cutler. Reviews on Late Roman Art Industry [J]. The Classical World, 1986, 79 (6) : 425-426.

[9] 李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010:17-18.

[10] 同上:18.

[11] Jesse Lockard. Seeing Through a Roman Lens: Formalism, Photography, and the Lost Visual Rhetoric of Riegl's Late Roman Art Industry [J]. History of Photography, 2016, 40 (3) : 301-329.

[12] 李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010:16.

[13] 同上:24.

[14] 同上:22.

[15] 同上:26.

[16] 同上:31.

[17] 同上:56.

[18] 同上:59.

[19] 同上:62.

[20] 同上:104.

[21] 同上:31.

[22] 同上:154.

[23] 同上:154.

[24] 同上:171-172.

[25] Gottfried Semper. The Fourth Elements of Architecture and Other Writings [M]. Harry Francis Mallgrave & Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

[26] 据此，森佩尔介入了历史上著名的彩绘之争，提出了在古代雕塑与建筑表面施以彩绘的观点，直接威胁着正统的西方艺术发展观点：即认为始于温克尔曼的古希腊艺术(包含建筑与雕塑)是“高贵的单纯，静穆的伟大”的观点。

[27] H. F. 马尔格雷夫.现代建筑理论的历史1963—1968[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2017:31.

[28] Gottfried Semper. The Fourth Elements of Architecture and Other Writings [M]. Harry Francis Mallgrave & Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009: 42.

[29] Gottfried Semper. The Fourth Elements of Architecture and Other Writings [M]. Harry Francis Mallgrave & Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009: xvi.

[30] 陈平.李格尔与“艺术意志”的概念[J].文艺研究,2001(5):123-30.

[31] 同上。

[32] 陈平.本雅明与李格尔:艺术作品与知觉方式的历史变迁[J].文艺研究,2018(11):5-16.

[33] 本雅明.机械复制时代的艺术作品[M].王才勇,译.北京:中国城市出版社,2002:62-65.

[34] Michael Gubser. Time's visible surface : Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siecle Vienna [M]. Detroit: Wayne State University Press, 2006: 1-24.

#### 参考文献

[1] 李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010.

[2] 阿洛瓦·里格尔(李格尔).风格问题——装饰艺术史的基础[M].刘景联,李薇蔓,译.长沙:湖南科学技术出版社,1999.

[3] 贡布里希.理想与偶像[M].范景中,曹意强,周树田,译.上海:上海人民美术出版社,1996.

[4] Anthony Cutler. Reviews on Late Roman Art Industry [J]. The Classical World, 1986, 79 (6) : 425-426.

[5] Jesse Lockard. Seeing Through a Roman Lens: Formalism, Photography, and the Lost Visual Rhetoric of Riegl's Late Roman Art Industry [J]. History of Photography, 2016, 40 (3) : 301-329.

[6] A.李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.长沙:湖南科学技术出版社,2001.

[7] Gottfried Semper. The Fourth Elements of Architecture and Other Writings [M]. Harry Francis Mallgrave & Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

[8] H. F. 马尔格雷夫.现代建筑理论的历史1963—1968[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2017.

[9] 陈平.李格尔与“艺术意志”的概念[J].文艺研究,2001(5):123-30.

[10] 陈平.本雅明与李格尔:艺术作品与知觉方式的历史变迁[J].文艺研究,2018(11):5-16.

[11] 本雅明.机械复制时代的艺术作品[M].王才勇,译.北京:中国城市出版社,2002.

[12] Michael Gubser. Time's visible surface : Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siecle Vienna[M]. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

[13] Diana Reynolds Cordileone. Alois Riegl in Vienna 1875—1905: An Institutional Biography[M]. London: Ashgate, 2014.

[14] 王艳华.“触觉的”和“视觉的”二元风格范畴——李格尔艺术史论管窥[J].东南大学学报(哲社版),2014,16(4):100-104.

#### 图片来源

图1: [EB/OL].[2020-03-20].[https://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/i\\_kunstgeschichte/Bilder\\_IKG/Bilder\\_Institutsarchiv/Riegl\\_Alois.jpg](https://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_kunstgeschichte/Bilder_IKG/Bilder_Institutsarchiv/Riegl_Alois.jpg).

图2: 李格尔·罗马晚期的工艺美术[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010.

图3: Alois Riegl. Late Roman Art Industry[M]. Rolf Winkes. Roma: Giorgio Bretschneider Editore,1985.

图4: Siegfried Siegesmund, Rolf Snethlage. Stone in Architecture (4th-Edition) [M]. London & New Yorks, 2011: 178.

图5: [EB/OL].[2020-03-20].[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_6541c0240100j0k8.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_6541c0240100j0k8.html).

[EB/OL].[2020-03-20].[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_6541c0240100j0k8.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_6541c0240100j0k8.html).

图6: [EB/OL].[2020-03-20].[https://www.sohu.com/a/249611145\\_432775](https://www.sohu.com/a/249611145_432775).

[EB/OL].[2020-03-20].<http://m.dianping.com/content/guide/1502044723>.