

[国家社科基金艺术学重大项目推介]

李格尔的设计思想探赜

刘毅

南京大学 艺术学院, 南京 210046

摘要: 李格尔是十九世纪晚期重要的艺术史家之一。从发生学、本体论到认识论, 李格尔的诸多理论及概念阐发, 均为现代艺术史学科奠定了思想基础, 并且对后世产生了极其广泛与深刻的影响。比较而言, 李格尔有关建筑及工艺美术的讨论则少有受到学界关注。事实上, 针对复古主义建筑风潮的理论批判, 以及基于各类工艺美术而形成的风格论, 不仅显示出李格尔独特的设计思想与设计史观, 而且是理解“艺术意志”概念、反思形式主义方法论的必要补充及不可绕行的理论路径。

关键词: 李格尔; 设计思想; 建筑; 工艺美术

中图分类号: J527

文献标识码: A

文章编号: 2096-6946(2023)05-0112-07

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2023.05.014

Exploration of Alois Riegl's Design Ideas

LIU Yi

School of Arts, Nanjing University, Nanjing 210046, China

Abstract: Alois Riegl is one of the most important art historians in the late nineteenth century. From embryology and ontology to epistemology, Riegl's many theories and conceptual interpretations have laid the intellectual foundations for the modern discipline of art history and had a profound influence on subsequent generations. In comparative terms, Riegl's views on architecture and the arts and crafts have received less attention from the academic community. In fact, Riegl's theoretical critique of the architectural trend of retrogressivism and his theory of style based on the various arts and crafts not only reveal Riegl's unique design thinking and design history perspective, but also are a necessary theoretical path for understanding the concept of "artistic will" and for reflecting on formalism.

Key words: Alois Riegl; design ideas; architecture; arts and crafts

阿洛伊斯·李格尔(Alois Riegl)是十九世纪晚期重要的艺术史家之一。思想的深刻性及研究所及的广泛性, 是李格尔区别于同时代学者的鲜明特质。在某种意义上, 正是李格尔原创性的系列研究, 促使科学的现代艺术史学得以确立, 并且为其奠定了坚实、稳固的理论基础。在他的学术体系中, 艺术意志(Kunstwollen)、视觉场域(the field of vision)、世界观(worldview)等观念均具有非凡的学术价值, 影响极为深远。在当

代, 尽管国内外学界对李格尔及其重要思想已经有了较为全面、系统的研究, 甚至一度产生了泛化、庸俗化的趋势, 但是李格尔的思想资源依旧丰富, 待挖掘的空间巨大。这一点尤其显著地体现于他对建筑及各类工艺美术的强调与论述。或许可以理解为, 李格尔的诸多观念及其创新性, 正是源自对现代意义上的设计学及其问题的着重关注。乃至他的艺术史观与艺术理论思想, 也不能在设计问题之外独立存在。基于此, 本

收稿日期: 2023-02-21

基金项目: 国家社科基金艺术学重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(20&ZD050)

文以此为切入点,通过考察李格尔有关建筑与工艺美术的讨论,来对作为李格尔另一面的设计思想进行一番勾勒。

一、作为风格史基础的工艺美术

李格尔在艺术史学中的地位及重要性是不言而喻的。无论是对基本理论、研究方法论的积极探索,还是持续推陈出新的概念与术语,都对学科产生了奠基性的意义。总体来讲,李格尔的学术基调在于历史学的实证主义立场。并且,结合“世界观”深入艺术发生的哲学层面加以讨论,进而建构起了由形式创造与视觉接受为主旨的艺术意志的观念及其逻辑架构。而这个多元复杂的结构,可被简要地归结为所谓艺术的风格史范式。当然,与通常基于艺术作品纯粹形式美感而形成的风格史有所差别,李格尔不仅起始于工艺美术,而且是在一个应用性的基础层面来讨论风格的内在结构与其意涵。因此可以说,正是工艺美术奠定了风格史的基础。同时,这也是理解与把握李格尔设计思想重要的逻辑起点。

风格史是一种具有抽象意味的艺术史范式。讲它抽象,主要在于对浩瀚而不可企及的全部史实、史料的反思性超越。进言之,风格史具有普遍史(universal history)的内核,采纳了凝练现象之杂多的抽象逻辑,着重强调的是对历史发展一般规律与原理的把握。康德如此概述普遍史的意涵:“历史学却能使人希望:当它考察人类意志自由的作用的整体时,它可以揭示出它们有一种合乎规律的进程,并且就以这种方式而把从个别主体上看来显得杂乱无章的东西,在全体的物种上却能够认为是人类原始的秉承不断前进的、虽则是漫长的发展。”^[1]康德对于历史学的理解,与兰克如实直书的实证主义历史学,形成了非常鲜明的差异与对比。而李格尔思考的风格问题,以及他对风格史的筹划,则将这两种迥然有别的历史学立场有机地融为一体。当然,融合两者的契机,恰恰在于工艺美术或者是关于设计的问题。

1983年出版的《风格问题:装饰历史的基础》,有着全面梳理风格史的雄心,并且赋予不同历史阶段以风格意义上的命名,诸如迈锡尼风格、红绘风格、纹章风格、阿拉伯风格、几何风格等等。然而关键在于,李格尔所得出的风格结论,并非基于实证主义历史学的史料研究,而是力图在一种艺术创造的动力学层面上,来讲解各类风格的形成之因。这是李格尔立论非常重

要的起点,有别于大多数基于杂多现象的一般风格史研究。就像在导论部分所提及的研究立场,他并不关注对艺术现象做严谨的辨析与区分,而是要将零散的对象或“互不相干的事物”相互联结起来,以形成对“千头万绪的历史线索”的总体关照^[2]。因此,他所强调的艺术动力学,就成为了整个风格史的逻辑基础。就像在讲解马格德林文化的驯鹿骨雕时李格尔如此讲解到:“技术因素肯定也起了作用,甚至在上述所描述的过程中也是如此,但它绝不是技术材料主义起源论的支持者所以以为的主导作用。这个推动力不是源于技术,正相反,它源自一种特殊的艺术意志。首先是用无生命的材料创造出自然生物外貌的欲望,然后才有了所有合适技术的发明。在匕首柄上雕刻驯鹿肯定不会使它更易于把握。因此,人类远在为身体发明编制的保护性遮蔽物之前就已经具有的,必定是一种固有的艺术内驱力(Artistic Drive),对行动的警觉与不安,这种内驱力使人类将骨制把柄雕刻成驯鹿形状。”^[3]类似的理论解析遍布于整部著作,并且为艺术营造起了一个形而下的或者社会性的理论氛围。于是,原本处于美学层面的艺术起源与发生问题,乃至是整个艺术史的框架逻辑,便被推进到具有现实意义的人类学与社会学语境之中了。这最为显著地反映在,李格尔对“装饰”意义的阐释,以及对桑佩尔(Gottfried Semper)技术决定论的猛烈批判。而这两个议题,均与现代意义上的设计有着非常紧密的联系。

第一是装饰问题。李格尔将风格问题具象化为“装饰历史”,是具有极强象征性意义的。通常来讲,风格似乎只是关乎纯粹的精英艺术,并不会下沉至装饰层面或者工艺性的日常语境之中。就像艺术史家夏皮罗曾经对风格概念所做的界定与说明,亦即“对艺术史家来说,风格乃是研究的重要对象。他研究风格的内在一致性,研究它的生命史,以及形成和演化的问题。他会将风格当作作品系年,确定作品诞生地的标准,以及追溯艺术流派之间关系的手段。”^[4]除此之外,夏皮罗还讲到,风格是作为承载并表征艺术作品品质、意义乃至群体共有世界观的系统而存在。而德国艺术史家绍尔兰德(Willibald Sauerländer)关于风格的著名篇章,则是进行了词源学意义上的历史回溯。在他看来,虽然源自拉丁文的风格(Stilus)概念含有“笔”的含义,是对物理对象的语言表述,但是在历史流变的各个阶段,风格更加指代一种精神内涵。在西塞罗(Marcus Tullius Cicero)与老普林尼(Gaius Plinius Secundus)这

里,风格就曾意指优美又流畅的演说。在近代,风格指代着文学、艺术与音乐等特有的一种规范,同时也代表了艺术家、艺术作品或艺术流派等所共有的艺术品质。而到了现代,风格则被用于阐释艺术史“多样性同一”的发展秩序。换言之,就是从具有典型性的伟大作品中见出普遍规律与发展趋势的变化。正是在这个意义上,风格成为了艺术史研究的核心概念。像温克尔曼对于古希腊艺术“高贵”“单纯”“静穆”“伟大”的著名界定,就很好地体现出风格的意涵与结构。因此,绍尔兰德做出了以下总结:“风格不仅是一种规范,也是一个充满价值的、甚至是一个精英主义的概念。”^[4]这样也就确证了,风格主要关乎的是绘画、雕塑等精英艺术。然而,李格尔却是将装饰艺术或者工艺美术同样纳入到风格的概念范畴。这种逻辑上的转化至关重要,它意味着工艺美术绝不限于技术进步或者材料更迭的生产行为,而是具有如精英艺术般的想象力与创造力,甚至也能够彰显出决定创造导向的世界观与艺术意志。同样地,也正是在工艺美术的范畴中,人们才真正能够体验到风格的社会属性,并且实现对精英艺术在现实语境中的理解与结构性把握。而这正是触发另一个问题的引子。

第二是对桑佩尔的批判,关涉的则是如何理解社会中的精英艺术问题。或者反过来讲,是在风格史逻辑中如何把握工艺美术结构特征的问题。依据桑佩尔的观念,技术与原材料是具有决定性意义的。它们不仅是最为重要的环节,直接决定了艺术作品能否被生产出来,而且关乎艺术作品在市场中的传播与接受。这种观念的产生,与桑佩尔在英国的工作经验有着直接的联系。自1849年逃离德累斯顿之后,桑佩尔几经辗转来到伦敦。此时正值英国举办首届世界博览会(也就是“万国工业博览会”,Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations)之际,而这个所谓“新世界”的盛会,则带给桑佩尔前所未有的体验,并从根本上颠覆了过往对艺术的认知。其实理解起来并不困难,那些琳琅满目的商品,巨大的、透明的乃至如宫殿般的水晶宫,都带有鲜明的生产、商品与消费的现代特质。基于此,桑佩尔在其名篇《科学、工业与艺术》(*Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 1852年)中,颠覆性地将基于“材料、环境、保护、空间和时间”等要素的应用型艺术放在了首位^[5]。

总之,依据新世界的新状况,桑佩尔重新筹划了对艺术的理论阐释。然而在李格尔看来,对于应用型艺

术或工艺美术的强调是正确的,但是问题却出在那些具有决定性意义的环节与要素上。换言之,果真是技术与材料决定着工艺美术乃至精英艺术吗?这只是从现象中提取的表象而已。而且李格尔也进一步指出,尽管桑佩尔提及了技术与材料的重要性,但是技术决定论或材料主义观念多数是桑佩尔的追随者们所笃定的。“如此多的实践型艺术家也加入了艺术材料主义极端派。当然,他们的表现并不是戈特弗里德·桑佩尔的态度,他绝不会赞同将自由和创造性的艺术意志,换成本质上机械和材料主义的模仿冲动。”^[6]在这里,其实已经触及了李格尔对工艺美术、建筑艺术等所持的设计观念了。是朴素的物质主义,是纯粹的形式美感,还是在实际的功能与应用层面来界定设计?其实都不完全。李格尔所着重强调的是“自由和创造性”这个最为基础的要素。进言之,设计是一种创造性的对象活动,审美、视觉冲击、功能性满足等都是次要的问题^[6]。

二、作为艺术意志表征的建筑

讲到艺术的创造性或者是那种自由的艺术冲动,就不得不提及李格尔在《罗马晚期的工艺美术》(*Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1901年)中的重要讨论。在这里,李格尔不仅发表了有关艺术意志概念及其构架逻辑的具体阐释,而且还从根本上重新规划了各艺术门类的地位或排序,进而将建筑摆放在了最为重要的位置上。依据他的理解,建筑就是一个时代、地域与民族的艺术意志最为清晰的反映,抑或是最为直接的表征。那么,为何是建筑而非绘画之类的精英艺术?回答这个问题,就要从建筑的设计原则和基础,以及艺术意志的内在架构讲起。

建筑是一种兼具功能与美观、技术与艺术的综合类型。从宏观的角度来观察,绘画与雕塑之类的精英艺术,更加倾向于纯粹精神上的创造性,激发的是审美的接受及在心理上产生的认同感。就此而言,精英艺术仅是艺术的一个部分而已,无法代表艺术的全部。历史地看,艺术之所以能够伴随人类发展的始终,原因绝不是单纯的审美感受,更加根本的在于艺术能够切实解决现实问题。因此,艺术更加是一项系统性工程,涉及的内容要素以及结构框架都是较为复杂多元的。按照李格尔的理解,这个系统就是一座艺术的“大厦”,包括有建筑、绘画、雕刻与工艺美术四个具体的门类分支。它们的存在是以大厦整体为依据的,以其擅长的

特殊技巧与独特的形式媒介,来展现艺术大厦的理念及观念导向。如此而言,各门艺术的独特性及彼此间的差异主要是技巧与形式造就的,而它们的共通性或者一致性则是在理念层面上规定的。这就是耶拿浪漫主义的旗帜人物谢林(Friedrich Schelling)特别讨论的“更神圣的艺术”的同一性。

当然,在比李格尔稍早年代的著名艺术史家斯普林格(Anton Springer)那里,也形成了相似的理论模型。不过,他是将这种同一性或者多样性同一的逻辑定义为“氛围”,亦即各种造型艺术乃至文学与音乐,都共享着同样的氛围,区别仅在于各自表现的媒介形式与外在形态上。各门艺术彼此之间的差异与独特性,本质上却是同一的。这其实就是李格尔所讲艺术意志的内核及其与技术和材料之间的关系,而在这个系统中,建筑是处于最为中心、最为显著的位置上的。比如,李格尔在《罗马晚期的工艺美术》中就是这样来界定具体的艺术门类与艺术意志的关系的。“基本规律是四种媒介所共有的,比如艺术意志就统辖着这四种媒介。不过在这所有媒介中,这些规律并非同等清晰地呈现出来。建筑表现得最为清晰,其次是工艺品,尤其是他们未表现具象母题时。建筑与工艺品常常揭示出艺术意志的基本规律,几乎具有数学般的清晰性。然而雕刻与绘画这样的具象艺术作品却未能清晰地体现出这些规律,这并非是因为人物形象具有运动的和明显不对称的特点,而是由‘内容’造成的,它令人联想到诗歌、宗教、说教、爱国的上下文,它们(有意无意地)环绕于人物形象周围,分散着现代观者的注意力。”^[7]在这里,除了直接交代出建筑及工艺美术的价值意义与地位,同时更加关键的是李格尔讲清了其中的原委。

绘画与雕刻之所以不能清晰地表现出艺术意志及其规律,重要的问题在于它们是具象的,并且由于它们一定会表现某种“内容”,进而与其他领域产生了极其密切的关系。这不由得令人联想到主张纯粹化的现代绘画观念,亦即格林伯格(Clement Greenberg)提出的现代绘画的平面性议题^①。显然,在李格尔的思想深处其实已经有了对待艺术的现代逻辑,也就是专注于造型艺术的内在逻辑与结构。也正是由于建筑与工艺美术没有过多地关涉内容问题,仅仅处在造型艺术的形式范畴之中,才具有了呈现艺术规律与原则的能力。当然,尤其重要的就是建筑。尽管建筑是多元复杂的,

涉及多方面的要素——诸如人文的、传统的、工程力学的、形式的、风格的等等,但是归总起来,建筑的本质或者核心议题就在于空间。进言之,建筑是非常直接地彰显出一个时代、地域与民族是如何理解、应用与改造空间的。而且与李格尔所讲的世界观有着直接又紧密的联系。

美学泰斗宗白华先生曾指出,中国的宇宙观与建筑的关系最为紧密。“中国古代农人的农舍就是他的世界,他们从屋宇得到空间观念。从‘日出而作,日入而息’,由宇中出入而得到时间观念。空间、时间合成他的宇宙而安顿着他的生活。他的生活是从容的,是有节奏的。对于他空间和时间是不能分割的,春夏秋冬配合着东西南北。”^[8]这很好地说明了建筑的基础性意义。李格尔也持有相似的理念。在他看来,人类文明的起始阶段,建筑不仅已参与到了空间营造的事务中,并且设定了人类艺术行为的基础,也就是划定边界,或者是创造空间。比如,雕塑就是在划定边界的范围内不断进深,以至于成为了实体的具象艺术;而绘画则是在创造空间中不断变化手段与媒介,以至于成为了幻象的具象艺术。简言之,建筑是基础的,而绘画与雕塑则是派生的。这是从艺术的逻辑上加以论证的。与此同时,建筑的尺度也铸就了它的地位。建筑的体量之大、规模之恢弘、包容之广泛,皆是其他艺术所无法比拟的。当然,这些因素正是建筑艺术展现并且能够把握设计意图的关键。因此在李格尔的语境中,建筑设计概念绝不意指工程技术的问题,而是综合了人文意匠乃至文化精神。在这个意义上,工艺美术的形式结构,抑或是绘画与雕塑的构图、形象、情节等问题,都可以使用设计一词加以概括。

将建筑放在如此显著、首要的位置,除了其与艺术意志关心问题之外,还极具象征性意义。毫无疑问,在绘画、雕塑、文学、诗歌等各个领域,均有着极丰富多样的现代性实践与实验,并且产生了各类成果。然而从根本意义上讲,唯有建筑才是最为关键、首当其冲的艺术类型。一方面,建筑是在基础的层面上构建起具有现代独特性的外在面貌与感官体验。诸如贝伦森(Peter Behrens)、勒·柯布西耶、瓦格纳(Otto Koloman Wagner)、德·维尔德(Henry van de Velde)、格罗皮乌斯、路斯(Adolf Loos)、凡·德罗等现代建筑的开创者与实践者,不仅创造性地提出或者发明了新型的建筑,

^① 有关于现代绘画的纯粹化、排除文学性与雕塑性,以及强调平面性的讨论,请参见(美)格林伯格:《现代主义绘画》[J]. 周宪译,《世界美术》,1992(03): 50-52。

而且深刻地改造着人们的感官体验。平整的装饰与形式,玻璃幕墙与钢筋混凝土树立起来的摩天大楼,以及规整的街道与繁华的都市景观等营造出的整体气氛,绝非绘画和雕塑可与之比拟的。另一方面,伴随这些新建筑,那些全新的建筑观念也不断涌现,甚至还跨越领域、媒介进而影响到精英艺术。诸如凡·德罗的“少即是多”(Less is More)、勒·柯布西耶的机械美学及功能主义等,均对各艺术门类产生了深刻影响。

结合李格尔的治学思想,对建筑的特殊强调显然也是一种现代性姿态与观念立场的展现。进言之,他不再从功能与技术角度来考虑建筑问题,而是将建筑归于基始层面,并且被视作为艺术的原型。即便是在对古代建筑的讲解中,他也不再一味地追求传统艺术史式的解读,而是更加强化艺术的结构特性。诸如空间结构、形式与内容的协调性等问题,尽皆成为李格尔思考艺术及其历史演变的脚手架。甚至在某种意义上,正是借助于这种逻辑,李格尔才逐步产生了那些独具特色的理论创见。可以说,建筑、工艺美术乃至是现代意义上的“设计”,已经在李格尔思想中形成了雏形,并具有理论性的指导意义。这样就造成了一种很独特的状况,也就是佐尼斯与勒法弗所讲的“设计向历史回归”^[6]。当然,这不仅是现代设计史研究的基本逻辑——即从风格史的范式研究设计作品的发展与变迁,更加关乎现代设计概念的生成及其内涵与架构的塑造。简言之,借助李格尔对建筑与工艺美术的强调,人们可以切入设计概念从历史语境到现代的观念演变。而这无疑是研究乃至进行设计实践的关键所在。

三、李格尔的设计思想及其影响

如今的设计,多数会倾向于现实性事务的角度加以理解,并且强调其功能意义及应用价值。最多会加入艺术及审美的要素,来考量设计的风格特征。简言之,设计是关乎美观与实用的现实问题,而且还彰显着社会审美的价值导向与时尚的流行趋势。这是时下对现代设计的一般性认知,也是对设计实践通常的概念界定。然而,依据李格尔的理解,设计无外乎是“大厦”整体的一种,所关涉的是作为原始创作冲动的艺术问题。这种理解无疑是深刻的,而且还切中了设计的本来含义。

历史地看,现行的英文词汇 Design,源自拉丁语 Disegno。音译为“迪塞诺”的概念,拥有着极其丰富的意义内涵。从表面来看,它代表着比例、构图乃至象征

等生成的原则;而从其内里逻辑看,它又是囊括了艺术所有实际问题的总的理念。简言之,迪塞诺是一种关理性的理念,内在于艺术之中,又起着指导性的意义。作为最重要的阐释者,瓦萨里是这样来解析这个概念的:“迪塞诺——建筑、雕塑、绘画之父——源于理性。它是从众多事物之中提炼出来的普遍判断。作为所有建筑、雕塑和绘画的形式与理念,迪塞诺所掌握的整体与部分,部分与整体或者各部分之间的比例关系。知识带来明确的观念与判断,经心灵的谋划而通过双手表现出来,这就是迪塞诺。即迪塞诺是视觉表达之母,它为内在观念的视觉表现与阐述奠定了基础,同时,其他方面也以此理念构想并赋予形式的意义。”^[9]依据瓦萨里的分析,设计原本指代的绝非是纯粹的技术、功能与流行等实务性问题,而是一种综合性的判断,抑或是一种作为理念的形式构成原理。否则,第一所专业的艺术学院——佛罗伦萨美术学院(Accademia delle Arti del Disegno)——也不会将迪塞诺摆在如此显眼的位置上了。如此看来,今天的设计实践及其准则,诸如功能、产品、构图、比例、构成、形式等,其实是对其概念本意的一种简化或者矮化。虽然也有像原研哉这般的当代设计大家维护着设计的深刻意涵——“设计不是一种技能,而是捕捉事物本质的感觉能力和洞察能力”^[10],但是设计概念乃至实践也不可避免地受到历史及社会环境演变的影响。而其中的关键历史性转折,恰逢李格尔的时代。

李格尔工作与生活的维也纳,于十九世纪中叶以后兴起了一股强烈的历史主义建筑风潮。当然,也不止于奥地利的维也纳,欧洲的其他国家与地区更是走在历史主义的前列。历史主义建筑,指代着像古代风格的整体回归,包括巴洛克式、文艺复兴式、哥特式、希腊式等等。从历史发展的进程来看,这种复古的,抑或将古代艺术的风格当作典范加以模仿及复现的情况也屡见不鲜。因此,在潘诺夫斯基^[11](Erwin Panofsky)那里,才生成了诸如“文艺复兴与历次复兴”这样的著名论题。然而,十九世纪的历史主义风潮,却不同于以往那种对过往时代典范及其精神内核的总体复兴,而是更加倾向于形式上的纯粹模仿。进言之,纯粹的形式感及其引发的感知体验,既没有情感上的寄托与慰藉,也不存在精神上的历史探究,有的只是总体上构成的一幅历史幻象。批评家巴尔是如此做出评价的:“如果你走在内环路上,你便有恍若置身于一个真正的化妆狂欢的行列之中。所有东西都带上了面具,一切都是

装扮的……我们，今天的劳动人民，将羞于生活在昨天的王工贵族们的风格之中。我们认为那就是欺骗。^[12]”在这里，人们不仅可以体会到历史与当下、形式与精神旨归、抽象理性与生活感知之间强烈的碰撞与对抗，而且能够觉察到设计的概念，以及历史主义建筑的设计实践，正在经历的历史性转化。抽离出现实的形式美感与历史韵味，似乎正在走向那种一般化乃至庸俗化的设计理解。当然，李格尔对此也是持有坚决的批判立场。

总之，李格尔是回归到瓦萨里原始的迪塞诺层面，来客观地看待、理解历史与当代所存在的碰撞的。这尤其地体现在李格尔对以装饰为代表的设计或工艺美术与绘画、雕塑为代表的精英艺术的等而视之。这种平等的观念，一方面源于彼时总体的科学导向；而另一方面，从更深的层次来看，它也从根本上彰显出艺术与设计概念正在经历的改变。纯粹、形式的艺术，是现代主义艺术思潮的主导线索。从康德到格林伯格的现代主义艺术，这条观念发展线索有着明确的发展印迹与联系。然而，回归到形式本身，并且不掺杂其他意义延展的艺术追求，所彰显出的也是现代设计概念逐步矮化的历史趋势。“为艺术而艺术”(l'art pour l'art)的形式美学主张，同样适用于设计领域。一种为设计而设计的趋势，也就在历史主义建筑的风潮中得以孕育，并且逐步成为与现代建筑分庭抗礼的观念。如果带着这种观念，与勒·柯布西耶或者以格罗皮乌斯为代表的包豪斯加以比较，虽然两者似乎都是倾向于形式本身，甚至强化功能性与形式上的简化，但前者显然是走向了空洞的形式与装饰，而后者则是在设计与日常生活之间搭建起了连接的桥梁。这种区别是至关重要的。“包豪斯不但是现代主义诸多潮流的一支，更有现代主义主流的对立面的特性。包豪斯与那些恪守艺术自主的纯粹主义主潮大相径庭，非常关注艺术与社会的全面融通，大力提倡各门艺术平起平地地相互协作，这就建构了现代主义艺术的另一面，平衡了现代主义的艺术生态，所以包豪斯的意义有必要从这一‘对抗文化’的角度加以理解。^[13]”此种“对立面”的特质，其实恰是李格尔所理解的本来的设计概念。因此，不仅对历史主义建筑风潮持批评的态度，而且专门讨论了历史价值与艺术价值的差异性，以及精英艺术与装饰艺术的共通性。

在《对文物的现代崇拜：其特点与起源》(Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und Seine Ents-

tehung, 1903年)中，李格尔专门讨论了古代纪念碑的形成及与历史的关系。在他看来，古代纪念碑是基于其历史价值而得以铸成的。其核心在于对历史价值的承载与充分展现，艺术价值并不起到决定性作用。因为正是在那些物质上有所破败的文物上，人们才能够把握到记忆的脉搏，甚至是捕捉到历史与民族身份的认同感。如此讲来，每一件文物，尤其是那些涉及工艺属性或者设计要素的纪念碑，从来就不是单纯的功能满足或者精湛的技术与技巧、优美的外观与形式可以独立实现的。进言之，这些次一级的问题必定是附属的、阶段性的，会伴随历史的进展而发生改变。然而，纪念碑的属性，或者说那种源发于人类内在的心理诉求、创造冲动乃至人类最为珍贵的理性，却是永恒不变的。在这个意义上，无论是绘画、雕塑等精英艺术，还是建筑与工艺美术的实用艺术，都是具有同一性。既无孰高孰低的层级差异，又是依存于共同、普遍的艺术意志的抉择。如此讲来，那种单一的、形式上的历史主义复古建筑，也必然是不符合艺术与设计规律的。而纯粹强调技术与物质材料的决定论，在李格尔看来，也只是片面地强调着次要的问题，而未能从宏观的整体性中把握到艺术的本质问题。

基于上述内容不难发现，李格尔的思想产生了极其深远与广泛的影响。细细想来，后来对李格尔充满敬意的本雅明(Walter Benjamin)，无论是对巴黎所做的都市生理学研究——诸如“拱廊街计划”，还是在大工业生产背景下重新审视艺术的本质——诸如机械复制与灵韵消散的辩证逻辑，皆源自李格尔的思想。而将艺术意志理念带入文化与社会语境中的曼海姆(Ernest Mannheim)，更是直接借用该术语，进而讨论每个时代所独有的“都市意志”。当然，对于设计领域而言，李格尔的思想不仅直接推动着工艺美术运动在奥地利的进深发展，而且还结合文化遗产、非物质文化遗产，关涉文物保护等具体问题。可以说，尽管作为一位艺术史家或者博物馆人、策展人、文化保护政策的决策人，并未像诸多设计史学者或者设计实践者那样形成非常明确又系统化的设计思想，但是李格尔从最基础的层面上对装饰与风格、工艺美术与艺术冲动等问题的讨论，却为现代设计的来临建构起丰富的思想资源及稳固的理论基石。

四、结语

曾经有学者将李格尔与其同代人定义为第一批专

业性人才。也就是说,有别于以往,他们是在专业性的甚至是专门化的教育体系中成长起来的,操持的是艺术史学科领域内的专业问题。因此在这里,艺术研究的边界虽然逐渐变得清晰,但是其所涉及的对象、范畴也随之变得愈加狭窄。然而在我看来,这是一个对错各半的判断。专业化或者学科化是不存在争议的,但是是否形成了窄化的趋势还是有待商榷的。至少,从设计思想或理念的角度加以观察,李格尔不仅没有窄化,而且更是在基础理论的层面上,进一步拓展了艺术史学的半径。一切作为艺术意志表征的对象,均可作为艺术史学的内部问题加以对待。除了李格尔之外,还可以罗列出沃尔夫林、瓦尔堡、施玛索等一众重量级学者。他们持有相近的观念,同时也多会从基础性的角度来谈论设计问题。当然,作为率先开启这种风潮的学者,李格尔的价值与意义也就显得更加重要了。

参考文献

- [1] 康德著. 历史理性批判文集[M]. 何兆武,译. 北京:商务印书馆,2017.
- [2] 阿洛伊斯·李格尔. 风格问题:装饰历史的基础[M]. 邵宏,译. 杭州:中国美术学院出版社,2016:12-13,29,2.
- [3] 迈耶·夏皮罗. 艺术的理论与哲学:风格、艺术家和社会[M]. 沈语冰,王玉冬,译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2016:51.
- [4] SAUERLÄNDER W. From Stilus to Style: Reflection on the Fate of a Notion[J]. Art History, 1983, 3(6):254.
- [5] SEMPER G. The Four Elements of Architecture and Other Writings[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- [6] TZONIS A, LEFAIVRE L. History is Returning to Design [J]. Journal of Architectural Education, 1980, 34(1): 7-10.
- [7] 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.
- [8] 宗白华. 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社,1981:89.
- [9] VASARI G. Vasari on Technique[M]. New York: Dover Publications, 2011:206.
- [10] 原研哉. 设计中的设计[M]. 朱锴,译. 济南:山东人民出版社,2006:190.
- [11] PANOFSKY E. Renaissance and Renascences in Western Art[M]. Array New York:Harper & Row, 1972
- [12] 陈平. 李格尔与艺术科学[M]. 杭州:中国美术学院出版社,2002:56.
- [13] 周宪. 作为现代主义另一面的包豪斯[J]. 学术研究, 2018(6):141-147,2,178.
- [25] RIEGER K L. Nursing Inquiry, 2019, 26(1):e12261.
- [26] CHARMAZ, K. Grounded Theory: Objectivist and Constructivist Methods. IN DENZIN, N. & LINCOLN, Y. (Eds.) Handbook of Qualitative Research[M]. Thousand Oaks, California: Sage, 2000, 509-535.
- [27] 王铭玉. 语言符号学[M]. 北京:北京大学出版社,2015:9-11.
- [28] JOSEPH N, ALEX N. The Uniform: A Sociological Perspective[J]. American Journal of Sociology, 1972, 77(4): 719-730.
- [29] 梁燕,沈吕婷,杨思思. 符号学视角下的大学校服设计研究[J]. 丝绸, 2022, 59(7):105-115.
- [30] KWON G Y. The Study of Symbolic Images in Modern Fashion Design Adopting the Dualistic Meanings of Uniform[J]. Journal of the Korean Society for Clothing Industry, 2011, 13(4):478-486.
- [31] SAUSSURE F D, BASKIN W, MEISEL P, et al. Course in general linguistics[M]. Peter Owen, 1959.
- [32] BARTHES R. The fashion system[J]. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.1967:233-265.
- [33] DANIEL K. Dimensions of Uniform Perceptions among Service Providers[J]. Journal of Services Marketing, 1996, 10(2):42-56.
- [34] 深圳市教育局. 关于印发深圳市中小学校学生统一着装管理办法的通知[EB/OL]. (2003-03-03)[2022-09-10]. http://www.sz.gov.cn/zfgb/2003/gb325/content/post_5001335.html.
- [35] 靳玉乐,李叶峰. 中小学生学习效能的水平、演变规律及启示[J]. 教育研究与实验, 2017(1):58-63.
- [36] 周芳,郑航. 校服功能的异化与回归[J]. 中国教育学刊, 2016(7):95-100.

责任编辑:陈作

责任编辑:陈作

(上接第111页)