

EXAMPLES



CHINESE

中 国 纹 样

欧文·琼斯著 侯晓莉译

ORNAMENT

中华女子学院



0570326

By Owen Jones

EXAMPLES

OF

CHINESE

中 国 纹 样

欧文·琼斯著 侯晓莉译

ORNAMENT



上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国纹样 / (英)欧文·琼斯著; 侯晓莉译. —上海:
上海古籍出版社, 2016.4

ISBN 978-7-5325-7955-6

I. ①中… II. ①琼… ②侯… III. ①纹样—中国—
图集 IV. ①J522

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 019851 号

责任编辑: 余 璇

封面设计: 赵 瑾

技术编辑: 隗婷婷

中国纹样

[英] 欧文·琼斯 著 侯晓莉 译

上海世纪出版股份有限公司 出版
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

发行经销 上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版印刷 上海雅昌艺术印刷有限公司

开本 889 × 1194 1/16

印张 13.5 插页 26 字数 100,000

印数 1—3,000

版次 2016 年 4 月第 1 版

2016 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-7955-6/J · 541

定价 138.00 元

走近欧文·琼斯

色彩之于形式，犹如灵魂之于肉体。

Form without colour is like a body without a soul.

——Owen Jones

欧文·琼斯，1809年2月15日，出生于英国一个威尔士古董商人的家中。当时正是新古典主义思潮占据主导的时代，“朴素的”“洁白的”建筑和设计风格显示了人们对于理性的向往。然而，后来的发现却表明古希腊建筑最初是彩色的。作为一位颇具野心的年轻建筑师，琼斯迫切地想要学习和研究古典建筑的装饰色彩案例，这大概也是他聪慧而浪漫的水瓶座总是追求创新和独一无二的天性使然。他先后于卡尔特修道院和白之塔修道院并师从于建筑师乌里亚米(Vulliamy)。23岁时，他进行了一次伟大的旅行，游经意大利、希腊、埃及、土耳其等。最后，琼斯搭乘法国军舰到了西班牙。西班牙华美的穆斯林装饰艺术令他着迷，他和朋友在阿尔罕布拉宫一丝不苟地学习了6个月，制作了几百幅素描和石膏模型。不幸的是他的朋友后因霍乱死去，琼斯把他的尸体送回了法国，然后返回伦敦着手出版他们的作品。1836年，他出版了 *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* 一书，其中有大量关于阿尔罕布拉宫的平面、立体图，向人们展示了其精美的局部和细节，是当时关于伊斯兰装饰最有影响力的出版物之一。

琼斯最终将他的色彩理论介绍给公众，是在他被邀请参与装饰1851年万国工业博览会的展馆之时。他的设计方案简洁而富有冲击力，仅仅运用到红黄蓝三原色。这个设计受到了多方的批评和质疑，但是琼斯始终对自己充满信心。展馆

最后开放并获得极度好评。有 600 万人（相当于伦敦当时全部人口的 3 倍）参观了这座位于市中心海德公园内的、由钢铁和玻璃组成的水晶宫。翌年，琼斯再度担任了迁至伦敦南部辛顿汉姆 (Sydenham) 的新水晶宫的装饰总监。

在维多利亚时代，尽管工业革命改善了人们的生活，却也引发了艺术的混乱。产品大量涌现，种类繁多到无法想象。艺术家们往往不加鉴别，胡乱地将各种风格的艺术元素杂糅在一起，建筑设计、平面设计和其他产品的装饰奢华而缺乏适度的美的思考。正是为了应对并改变这一局面，琼斯才在欧洲以及近东地区广泛地游历和观察，并对大量不同风格的装饰艺术作品展开全面细致的研究，其研究范围涵盖了古埃及、古希腊、中国以及意大利文艺复兴时期的作品等等。

1856 年出版的 *The Grammar of Ornament* (此书由上海人民美术出版社 2004 年翻译出版，书名作《世界装饰经典图鉴》) 一书，是欧文·琼斯艺术理论的结晶。此书自首次出版以来，便产生了巨大而深远的影响。丰富的插图、对各个文化深刻全面的考察，以及独到的 37 条艺术基本原理，是该书的三大特征。它为设计师们指明了一条正确的方向，像威廉·莫里斯 (William Morris)、弗兰克·劳埃德·赖特 (Frank Lloyd Wright) 等艺术大师都曾从此书中汲取营养。对于当代设计师而言，欧文·琼斯的叙述更带有一种古雅的魅力，他们惊奇地发现，书中所阐述的艺术原理跨越了时空，适用于任何优秀的设计作品。

崇尚自然之美的欧文·琼斯提出：“摆脱一切学来的东西和一切人造的东西，回到自然本能的状态，并对自然本能加以发展”，“美的实质是一种平静的感觉，当视觉、理智和感情的各种欲望都得到满足时，心灵就能感受到这种宁静”。对于中国装饰艺术，琼斯一度是轻视的，他曾说：“尽管中国艺术历史悠久，其制作工艺亦先于我们多年登峰造极，但他们似乎在装饰艺术上没有多少进步……中国人完全没有想象力，因此他们的作品缺少艺术的最高恩典——理想。”

琼斯的观点在鸦片战争和太平天国运动之后发生了逆转。当看到一些流到欧洲的攫取自中国建筑上的装饰品时，琼斯意识到自己对中国装饰艺术的评论是多么轻率。他更正了自己一开始的观点，并于 1867 年出版了 *Examples of Chinese Ornament* (《中国纹样》) 一书。书中纹样的图版取自于他任职的南肯辛顿博物馆的收藏品和其他的一些私人收藏，如一些青花和彩绘瓷器，以及部分景泰蓝和珐琅器物，共计 100 幅。同时，欧文以自己总结的装饰原理对每一幅图版进行了解说。他最终的结论是：“中国在某一时期曾出现过重要的艺术流派，而这种艺

术有可能脱胎于伊斯兰艺术。”与之不同的是，“中国人把自然物的画法发挥到了极致，其色彩和轮廓的柔和大大增强了艺术性”。

可以说，《中国纹样》中的这些图版不只是精准地再现了中国的平面装饰作品，他们自身也可谓彩色平版印刷术的不朽杰作；其富于中国韵味的纹样之构图和色彩搭配令当时的人对传统中国纹样的美充满了好奇和赞叹，也希望如今步入后工业时代的我们，能再度感受到欧文想要表达的装饰艺术的灵魂所在。

上海古籍出版社

2016.2.16

序



中国新近战争以及太平天国运动，使许多公共建筑或夷为废墟，或横遭洗劫；大量富丽精美的装饰艺术品亦因此流入欧洲。这些作品前所未见，其夺人目者，不仅在工艺的精能，亦在色彩的和谐与装饰的通体之完美。

以下图版乃是我于研究范围内搜集到的各类新式纹样，相信我没有让这一艺术的任何重要类型成为遗珠。

我有幸接触到南肯辛顿博物馆的国宝级藏品，以及莫里森先生无与伦比的私人珍藏，他时常将那些出现在国内的精粹之作收入囊中。此外还有路易斯先生在南肯辛顿展出的私藏，以及麦·迪格比·怀亚特先生、科尔·德·拉鲁、托马斯·沙佩尔先生、F·Q·瓦尔德先生、尼克松、罗兹等先生的私人藏品。我特别要感谢德拉克先生和韦勒姆女士的慷慨相助，使我得以在工作室里安心地完成临摹。

鄙人不揣冒昧地期望：所有装饰艺术的实践者皆能一睹书中的纹样，这是一种鲜为今世所知的装饰风格。本书的出版亦对完善我们探寻传统纹样的发展历程大有助益，而这一发展历程正是建立在所有美好艺术形态所展现出的一贯原则之上的。

欧文·琼斯

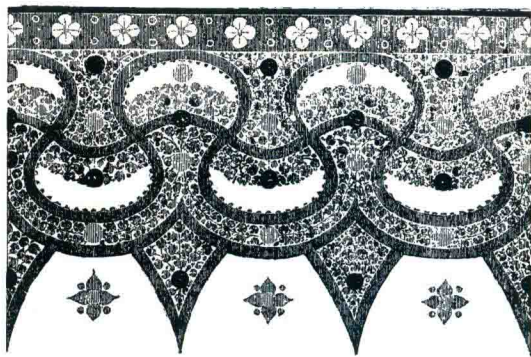
第九阿尔盖郡

1867年7月15日

中国纹样



我们早就熟知中国人搭配色彩的功力，但是对他们处理纯装饰或传统图样的本领还不甚了解。在 *The Grammar of Ornament* (以下简称《装饰原理》) 一书中，我基于过去的所知所识，对中国纹样发表了“中国人没有能力处理传统纹饰及图样”的观点。然而现在看来，中国在某一时期曾出现过重要的艺术流派。我们有理由认为，这种艺术在某些方面必然有异域的渊源。它所有的艺术规则和伊斯兰艺术非常相近，我们可以由此推断它脱胎于此。取一件此类作品，仅通过改变颜色，修改画面，就能将之变成一件印度或者波斯艺术品。当然，所有作品的写意方式都极具中国特质，但最初的创意显然是来自穆斯林。



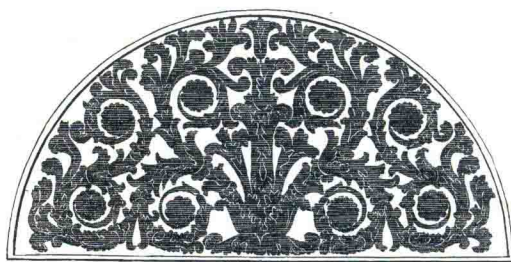
图一 摩尔人花瓶上的纹样

当代摩尔人用相同的天分装饰他们的陶器，其使用的法则和中国人用在那些美丽瓷器上的法则别无二致。摩尔艺术家们取一只未经修饰的罐子或其他器物，

根据其形状和大小，以惊人的直觉，用彩色的点把器皿表面分割成等比的三角形区域，这些三角形和其他颜色的点形成的三角形相互交错。所有的点再依照器物的独特外形，由一根绵延不断的线条联系起来。正反双向顺着蜿蜒的线条，创造出填满其他点与线的空间。接着再用更小的点填充，直到整体呈现出均匀的色彩或者花样。

在目前研究的作品中，中国人无疑也采用了同样的方法。首先固定较大花朵的位置，将其置于最能凸显花瓶独特形状的地方，用这些花朵把整个表面划分为对称成比例的区域。此时，规则和秩序被抛在一边，艺术家的直觉和狂想粉墨登场：一根流动的线条串联起所有固定的中心，同时不规则地划出其他较小的三角形区域；接着往里填充花朵和大叶子，让它们顺着绵延的线条出现。这些稍小的块面也均衡地呈三角形，但和更大的那些花朵比较，排列方式没那么严格。在这些区块内，继续以同样手法处理更为精细的芽状或茎状花纹，直到填满整体，均匀的色彩带来了和谐恬静的美感。所有东方风格的艺术或者纹样都遵循这种创作方法；中国人的独特之处在于，用相对较大的主花朵预留出三角区域，尤其是那些大型瓷器。当你看到作品中主要的点之间明显的不对称被花朵表面的细节所掩饰，均衡和谐的理想色调得以实现，就知道这种遍及所有图案的手法有多么聪明。

对称地固定几点，以这些点为中心绘制叶子和枝条，这是罗马式纹样的特色，它一般由涡卷形花纹构成，而从这些涡卷形花纹上，又会再生长出环绕花朵的涡卷形花纹。



图二 罗马式纹样

到了拜占庭时期，涡形花纹连接点上的球状物不复存在。在阿拉伯、穆斯林以及东方风格的作品中，卷状纹饰逐渐向外延展，成为叶状。花朵则沿着一条绵延不断的枝干开放。在文艺复兴风格里，罗马纹饰的特征再度出现，但由于其他

元素的加入而变得较为节制；它虽处于从属地位，却一直存在，每个涡纹都以花朵结束。在和我们当代风格更为接近的波斯作品中，花朵不再置于涡纹的末端，而是处于两条正切曲线的接合处。印度风格也是如此。这两种风格都没有严格执行三角形法则，它仍然是指导原则，但被较为艺术化地隐藏了。而在中国纹饰中，三角形结构是主要特点，几何布局是绝不动摇，也不加掩饰的。但对于三角形之外的较小空间，则采用自由的手法柔化布局。

仔细查看图版，会从中找到充分的证据，即：在目前讨论的风格中，《装饰原理》所主张的规则是源于自然的，这在所有东方风格中都能找到，同时也是放之四海而皆准的。

《装饰原理》的命题 10 这样说道：

外形的和谐取决于直线、斜线和曲线恰到好处的平衡及对照。

命题 11：

表面装饰的所有线条都来自同一母体。不管距离有多远，每一处纹饰都应该能够追溯到它的分支和根源。

命题 12：

所有曲线和曲线之间的连接，或者曲线和直线之间的连接，都应该正是正切的。

命题 13：

花朵或者其他自然物，不应该被用作纹饰。但是以它们为蓝本的传统画法，能够充分写意，使观者心领神会，且不会破坏所装饰物品的和谐。

我们发现，在这个风格中，命题 10 贯彻得最为彻底。

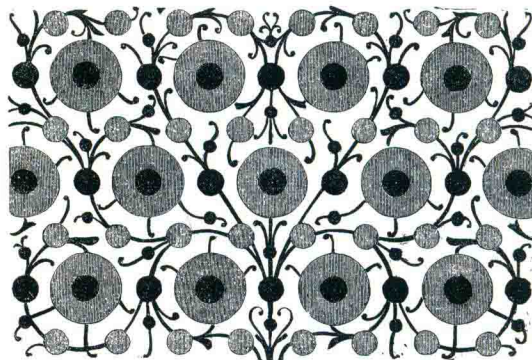
命题 11 也是如此，就其观点而言，有两种明显的风格。一种和命题 11 完全一致，另一种则在同一个作品中有几个中心。无论哪种情况，叶子和花朵都能被追溯到枝干和根部，尽管在我们姑且称之为“散点式”的作品中，同一个作品中能找到很多起点。

命题 12 也找到了充分的例证。在某些珐琅作品中，两条曲线的连接处不太自然，但那通常是非完美操作的结果，相切是不变的趋势。

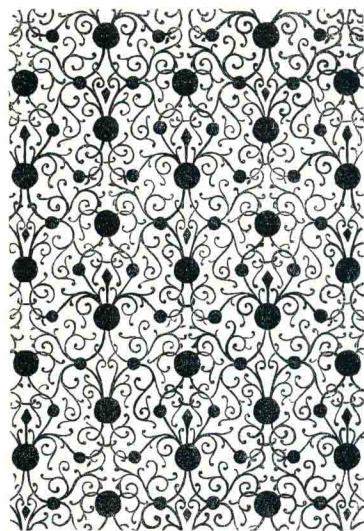
这些样本和命题 13 的相符之处并不明显。我们认为在此中国人把自然物的

画法发挥到了极致。然而，他们并非通过光影求得和谐，而通常是通过颜色和形状来表现画面的。的确，我们认为出版本书的主要价值在于表明这种装饰风格的特性：没有必要囿于固定的形式，自然物可以惯用于装饰而不显得夸张。然而，我们要重申的是，在这种风格里，中国人到达了该表现手法的极限，而色调和轮廓的柔和必定会增强艺术性。

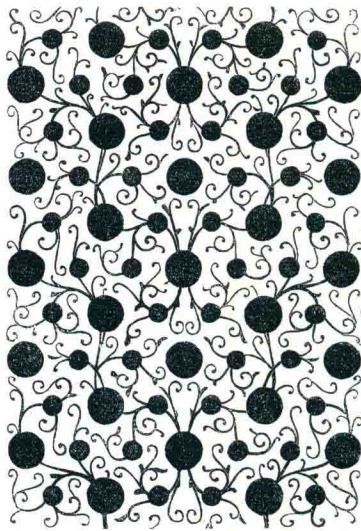
这些作品可以归纳为三种不同的体系，如下所示：



图三 连续型体系



图四 密集型散点式体系



图五 间空型散点式体系

中国人在色彩的搭配上自成一格。他们擅长处理复色：大面积运用浅蓝、浅绿和浅粉，暗粉色、深绿色、紫色、黄色和白色则用得较少。他们的作品中毫无

粗糙和突兀之处，轮廓、颜色的平衡与搭配都令人赏心悦目。但这种画法缺乏某种纯净，那种在古希腊、古阿拉伯、古摩尔人，甚至在当代伊斯兰作品中可以找到的纯净。

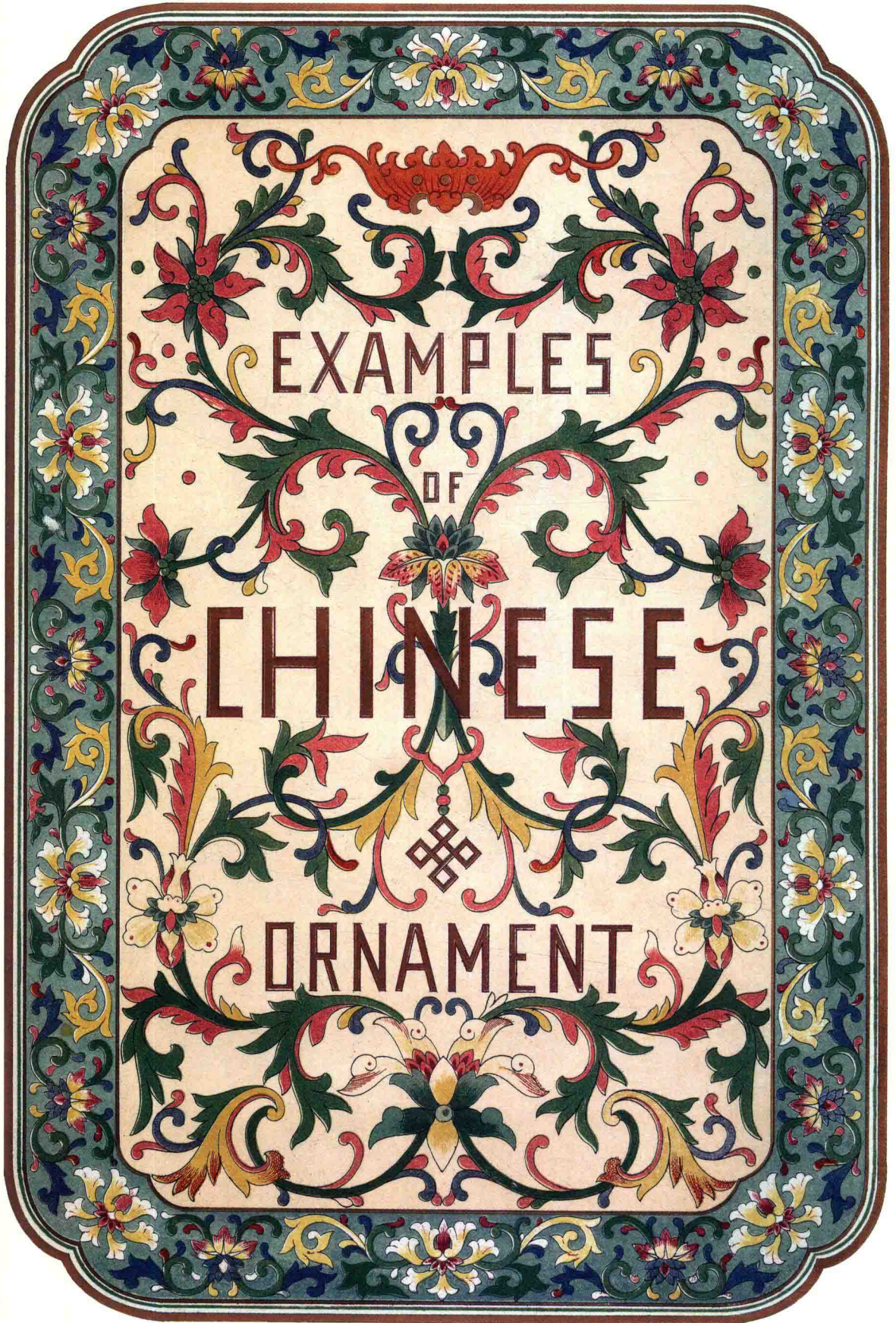


图六 印度漆盒上的纹饰

I.

标题页面中的纹饰，整理自彩绘瓷盘。

（编者按：图版 I. 为原书扉页）



II.

整理自精美绝伦的青花瓷瓶。巨大的花朵呈等边三角形布满瓶身，由一根连绵不断的主干联系在一起。较小的块面以三角形四散分布。在花朵中央，底色的运用颇具价值，极有助于构图的和谐。



III.

取自一件青花瓷盆的半周。四个梨形块面尤为醒目。深色背景上仿印度的画风蚀刻出花朵轮廓，垂饰花纹基本上也是这样处理的。除此之外，卷状纹饰都有终端，这是典型的中式风格。