

范景中 主编

艺术史
研究丛书

风格问题

装饰历史的基础

[奥] 阿洛伊斯·李格尔 著

邵宏 译

中国美术学院出版社

Problems of Style
Foundations for a History of Ornament

风格问题

装饰历史的基础

[奥] 阿洛伊斯·李格尔 著

邵宏 译

中国美术学院出版社

责任编辑：章腊梅
装帧设计：巨若星
责任校对：朱 奇
责任出版：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

风格问题：装饰历史的基础 / （奥）阿洛伊斯·李格
尔著；邵宏译. — 杭州：中国美术学院出版社，
2016.8

ISBN 978-7-5503-1173-2

I. ①风… II. ①阿… ②邵… III. ①装饰美术—工
艺美术史—世界 IV. ①J509.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第186831号

风格问题

装饰历史的基础

[奥]阿洛伊斯·李格尔 著 邵宏 译

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

印 刷：杭州恒力通印务有限公司

版 次：2016年11月第1版

印 次：2016年11月第1次印刷

印 张：29.75

开 本：710mm×1000mm 1/16

字 数：400千

图 数：197幅

印 数：0001-2000

书 号：ISBN 978-7-5503-1173-2

定 价：118.00元

ALOIS RIEGL



PROBLEMS
OF STYLE

FOUNDATIONS
FOR A HISTORY OF
ORNAMENT

TRANSLTED BY
SHAO HONG

CHINA ACADEMY OF ART PRESS

谨以此译著献给恩师
迟轲教授 (1925—2012)

中译者言

应该是在1995年的夏天，范景中老师将他刚得到的Alois Riegl, *Stifragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*的英文注解译本 *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, translated by Evelyn Kain, annotations and introduction by David Castriota, and preface by Henri Zerner (Princeton Univ. Press, 1992)交给了我，希望我能尽快译成汉语。刚好那时尹定邦教授正主编一套“设计学丛书”，我便竭力推荐将此书收入丛书里，并让迟轲老师指导、我辅助的两名硕士生开始汉译。刘景联同学本科是中山大学英语专业，李薇蔓同学毕业于四川大学英语系。两位前后费时四年译毕英文本Riegl的正文并以《风格问题》之名由湖南科技出版社出版（1999年）；两位还十分客气地将我署为校译者——实在不好意思，我除了要他们译名参照我主持翻译的《美术术语与技法辞典》之外甚至没有通读过译稿。

2003年春天，呼延华先生主持的“西方艺术史论名著”（中国人民大学出版社）要将《风格问题》收入丛书，找到我这个“校译者”修改，彼时两位译者毕业后分别转入攻读中山大学中国哲学史博士和University of Toronto的信息学硕士而无暇顾及此事，于是我便让当时在华南师范大学美术系随我攻读硕士、本科毕业于中山大学人类学系的李秋晨同学帮助学长和学姐做校译，并补译余下八万多字的评注和术语解释。秋晨同学花了一年时间便做完了，也是蛮拼的。那时没有扫描软件对付原文，她都得一个个地敲键盘，除了打不出那些注音标

号外错漏很少。但是，待见到出版社寄来的初校稿时我发现了一个无法逾越的巨大障碍，那就是校译者与译者没有沟通，使得评注和术语解释没法与正文构成逻辑联系。2007年我又将这部译稿交给我在广州美术学院指导的硕士生、本科为装潢专业的黄婷怡同学重新统校和改译。婷怡同学非常认真，尤对词源追溯甚细微；不过，她没有做完就毕业了。

2013年2月，范景中老师在广州避寒期间多次催促我抓紧做完这部译作。从这时我才开始进入状态，但很快感觉到最好是自己重译。一来可为汉语提供两个译本；二来由一人独立译出可以呈现另一种工作状态；三是可以给上述参与译作的同学提供一个仅供参考的作业答案——尽管太晚，都毕业且转行了。经过整整两年，我总算将这部译稿弄完——按范老师的话说是啃完了。其中甘苦自不待言。

对于Riegl的文本，我依据Alois Riegl, *Stifragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1975)来对校英译；对于Riegl的术语汉译，我主要参照[英]E. H. 贡布里希：《艺术的故事》，范景中译，杨成凯校（广西美术出版社，2014年）；[美]拉尔夫·迈耶：《美术术语与技法词典》，邵宏等译（江苏教育出版社，2004年）；以及[美]欧内斯特·伯登：《世界建筑简明图典》，张利、姚虹译（中国建筑工业出版社，1999年）。

掐指一算，从拿到这本书开始翻译到今天完成，刚好二十个年头。除了要感谢上述老师和同学对我的帮助之外，我想将这部译著献给已仙逝的恩师迟轲教授。我于1984年9月入迟先生门下攻读硕士学位，先生的悉心指导激起了我的专业翻译兴趣，直到今天仍未减退。我还想学他再译几部艺术史名著，不辜负他一直对我的期望。

邵 宏

于广州美术学院

英译者说明

我想对李格尔[Riegl]《风格问题》[*Stilfragen*]的这部评注本英文版的缘起作个简要说明，就德文原文本的特征说几句话，给翻译过程提供一些思考，最后是我的致谢词。

最早是汤姆·考夫曼[Tom Kaufmann]，于1980年代初向我提议将李格尔的《风格问题》译成英文。汤姆觉得是时候让说英语的学者们能更多地了解李格尔的思想，而且，作为一个曾在维也纳大学研习艺术史且有些翻译经验的美国人，我合适去做这事。但就最乐观的一面看，这事看来也是件令人生畏的工作。然而，汤姆的推动、以及终身愿望之一就是希冀见到自己前任的贡献倍受赞赏的奥托·巴希特[Otto Pächt]的促成，我与克里斯廷·伊夫斯克[Christine Ivusic]见面谈了此事，她给予这一项目以满腔热情的支持。从一开始就很清楚的是，将《风格问题》介绍到英语世界需要值得信赖的校勘性文字，而亨利·泽纳尔[Henri Zerner]和戴维·卡斯特里奥塔[David Castriota]同意为这一目的提供他们的专业知识。这一项目得到了国家人文学科资助金[the National Endowment for the Humanities]的资助，于是此项工作便于1985年启动。然而，奥托·巴希特和克里斯廷·伊夫斯克生前都未能见到他们帮助过的这项任务完成并付梓；因此，本书献给他们二位谨作纪念。

李格尔的德文句法就像他在书中详尽描述的阿拉伯式图案：两者乍看起来都是复杂得令人目眩，以至一开始便对辨识基本的结构不抱任何希望。但是，正如通过仔细观察，李格尔能将伊斯兰装饰令人费解的效果分解为单纯、构成性成分一样，李格尔的写作对任何有足够耐心去分析它的人来说，它都展示出清晰的、内在的结构。绝没有出现我一般以为是“翻译者梦魇”的情况，即作者思路含混、他或她心中疑窦未解却已下笔的段落，所以无法翻译。相

反，李格尔总是非常明白自己打算说些什么，尽管他表达思想的风格对当代的读者来说是一个挑战。

李格尔想让人细读《风格问题》，阅读速度基本上要慢于今天人们已习惯的阅读速度。他希望读者身心放松，去分享他在观察细微局部和细说炫目而错综的细节时所获得的愉悦。可以说，读者开始了一种想象中的旅行，它将穿越装饰生活的真正主流。因此，阅读《风格问题》是一种近距离体验，而且整体上看来，对卑微的装饰作这种直觉性研究，证明了屑小之物有深意[the profundity of small things]这一信念，这种说法对应着如丢勒[Dürer]“一片草皮”[Great Piece of Turf]之类的图像。

在我看来，译者总是处在固有的笨拙和显然不值得羡慕的位置：他不合适地扮演了作品作者的角色，而这作品却只能假扮成原作，他时刻要敏锐地意识到自己的弱点和遇到的重大障碍，这些障碍比明显的语言学类的要大得多。具体到翻译李格尔的著作，译者会扪心自问，真能让一部为衣领挺刮或紧身束腰、舒适地坐在厚沙发里的公众而写的专著，被一百年后、极可能套着运动衫和运动鞋在健身车上锻炼的读者理解吗？不过，试图理解和将这种理解传达给他人的强烈欲望竟然使得译者没有在工作中绝望，这种欲望最终还是占了上风。《风格问题》[Problems of Style]正是在这种传达与交流的精神下译就的。无论是直译还是意译，都很难恢复原作维也纳学术体[Viennese Academese]的韵味（对于这一令人陶醉的方面，读者应参考原文本）。眼前这部译著尝试着使李格尔的思想为当代的英语读者所理解，如果这一尝试算是成功，那么读者应当有时会忘记他们读的Problems of Style就是Stilfragen的英译。

最后，我要感谢那些支持和鼓励我从事这一工作的人。他们是汤姆·莱曼[Tom Lyman]、格哈特·施密特[Gerhard Schmidt]和玛格丽特·奥林[Margaret Olin]；特德·琼斯[Ted Jones]、路易丝·尚格[Louise Schang]、杰弗里[Jeffrey]和萨拉·奎尔特[Sarah Quilter]，另有道格·诺思罗普[Doug Northrop]和里彭学院[Ripon College]的许多同事；当然，还有吉恩[Gene]、贾萨[Jascha]和尼科[Nico]，他们在我工作的每一阶段都帮助了我。

艾弗琳·卡因[Evelyn Kain]

序 言

我们的研究生，甚至包括我们这些老师，有多少人能够毫不费力地读懂德文，去领会李格尔《风格问题》丰富的意义，去理解它那开阔全面的历史学构想、细致的分析或学术性论述与它的理论命题之间的联系呢？对我来说，阅读艾弗琳·卡因[Evelyn Kain]优秀的译文是最值得一为的。译文是流畅、地道的英文，这对表述李格尔的著作是绝对必要的。李格尔文章中的节奏常常是口语节奏，事实上我们知道，他在大学任教时出版的著作与他的讲课直接相关。

我希望，译文还要传达出的是李格尔在事业中倾注的激情。我们感受到他所讨论的问题对他而言至关重要；艺术作为终极需要，其特有的本质及其与人类生活的亲缘关系都受到威胁。形式主义肇始时的基本意义是，艺术不是脱离于生活的，恰恰相反，艺术是人类的基本欲求，所以艺术不取决于其他任何事物。

《风格问题》在李格尔的著作和思想发展中占有关键地位。到该著出版前，他已经发表了一系列专门研究装饰艺术、尤其是研究织物的著述。那是他在维也纳的艺术与工业博物馆[the Museum of Art and Industry]负责织物收藏的结果，该博物馆仿效伦敦南肯辛顿博物馆[London's South Kensington Museum]（现称作维多利亚与阿尔伯特博物馆[the Victoria and Albert Museum]）。除了知识方面，他的工作在体制方面也与艺术与手工艺运动[arts and crafts movement]密切地关联着，那场运动在维也纳尤为壮观。在博物馆里，李格尔最持久的工作是给东方地毯编目，这工作使他有机会在描述和分析精巧复杂的图案方面获得了卓越的技巧。在讨论装饰母题时的这种严格训练就是《风格问题》的基础。

1889年，31岁的李格尔成功申请到大学的教职。1890年和1891年，他讲授装饰历史，《风格问题》就是这一新职位带来的第一部著作。在这部著作中，李格尔得以增强的学术抱负体现为大胆的历史学命题：他声称，在从古埃及王国到伊斯兰世界（继而直到现在）的装饰历史里，一直存在着未中断的连续性[continuity]。更具体一些，李格尔在一些基本母题的恒长性[permanence]中看到了这种连续性，尽管这些基本母题的外部呈像有着一些极端的变化。这种外观的变化从最抽象的公式到最写实的描绘，但是，各种各样伪装下的棕叶饰[palmette]、圆花饰[rosette]、波浪线[wavy line]或卷须[tendrill]，或者是锯齿纹[zigzag]，它们的基本图式都是能辨别出来的。

《风格问题》是一部辩论性的著作。它的主要目标是戈特弗里德·桑佩尔[Gottfried Semper]的追随者所辩护的论题，这些追随者认为各种装饰形式源于生产技术和材料性质，尤其在编制工艺品方面。另一方面，李格尔也反对模仿理论，依据这种理论，植物装饰是作为对自然形式的无意识模仿或复制而出现的，之后的程式化[stylization]则是继发性现象。虽然这一主题在该著中不像抨击“材料主义”[materialist]理论那样贯穿始终，但这一主题对李格尔来说却极为重要，他在后来的岁月里以更大的精力一直讨论这一主题。在李格尔看来，这两种对立主张的共同点是，它们都将装饰艺术的制作从它的历史那里分离出来，那是它自己的一部独立史。

于是，李格尔将装饰历史设想成极少几个基本母题无穷尽的、持久的和不由自主的重复。只是在漫长、漫长的年月里，由于不同人群的介入，才出现了新的母题，比如卷须：即是由迈锡尼文化采用、并补充了埃及和古代近东传统的波浪线的基本母题。李格尔认为，基本母题的内核具有不间断的历史连续性，它保证了艺术欲求的独立、艺术的不可简约性和艺术的自由。

《风格问题》是李格尔最为形式主义的陈诉：不间断的历史连续性与无穷尽的创新，二者在相同几个母题的不断重复中结合，这意味着它是一门完全与外在环境和其他人类行为无关的艺术。在这部著作中，李格尔的Kunstwollen[艺术意志]概念（有时可译成“artistic intention”[艺术动机]、“intentionality”[目的]、“will”[意愿]或诸如此类的概念）正在形成——这一术语在书中仅羞怯地出现。这一概念后来却注定发挥了最显著的作用并体现

出一个时代的世界观[worldview]。不过在撰写《风格问题》时，李格尔尤为急切地想证明人类所具有的审美欲求是自主和自由的。

李格尔那时的理论思考无论如何都不成熟。他仍然从美[beauty]的角度思考造型的欲求，他的态度依旧中规中矩。他似乎还是认为希腊艺术是某种不可企及的成就。到他撰写《罗马晚期的艺术遗迹》[*Spättrömische Kunstindustrie*]时，李格尔已经超越了这种唯美表述，表现[expression]具有了更大的作用，并且他越来越有兴趣于理解文化一致性与视觉领域自主性之间的关系。他仍会将“美”视为希腊的特殊贡献，但只是作为更广阔、更具表现主义视野的诸多艺术可能性中的一种独特选择。他开始怀疑任何有关衰退或衰落的概念，而将评价视为一种严格的相对行为；随着表现占据更为显著的地位，表现的目的也彻底证明了形式手段的合理性。或反过来说，要完全理解形式手段便关涉到它们固有的诸多表现动因，而不是依据一些预先设定的形式标准来作判断。

xxiii

随着时间的推移，这些理论问题开始引起李格尔的全面关注，他也越来越关注于艺术在特定时间（《罗马晚期的艺术遗迹》，1901），或者在特定门类（《荷兰团体肖像画》[*Holländische Gruppenporträt*]，1902）中表现自身时的目的性[finality]。

不过，在《风格问题》一书里，李格尔仍然主要关注于建立一种历史叙述的连续性。因此，具有实证主义传统的文献学或历史批评方法正好适用。所以，看看这部著作如何很好地经受住时间的检验是件特别有趣的事情。

幸亏有戴维·卡斯特里奥塔，我们现在可以做这件事了。为了这个新版本，他承担了这一艰巨的工作，即根据一百年来的学术成果来检验本书。当然，书中许多细节需要更正，有些观点经不起推敲，比如李格尔将埃及装饰作为绝对的开端来陈述。但总的说来，李格尔的基本叙述仍有价值，他的许多假设和直觉也被后来的研究和考古发现所证实。非同寻常的是，该书作为阐述古代和中世纪装饰历史的专论仍然未被替换或取代——这是在一部学术著作出版一百周年的前夕对它极大的赞美。

亨利·泽纳尔[Henri Zerner]

评注者引论与致谢词

在1893年前的一段时间里，阿洛伊斯·李格尔[Alois Riegl]从事着一项相当必要的工作，即为全面理解西亚及地中海地区古代和中世纪装饰或其历史奠定基础，当时的境遇应该极有利于这一如此巨大又雄心勃勃的努力。研究艺术的历史学家们已经开始意识到，作为一种主要的艺术表现形式，采用所有媒介创造的实用性装潢[decoration]或装饰[ornament]，对古代及之后各时期的民族而言都至关重要。这种认识主要归功于整个十九世纪的那些早期考古学家、古物收藏家和人种志学者们收集的广泛而浩繁的新材料。尽管如此，对希腊[Greece]、埃及[Egypt]和近东[Near East]的前古典[preclassical]文化研究还处于起步阶段。海因里希·谢里曼[Heinrich Schliemann]在特洛伊[Troy]和希腊大陆上新近的重大发现，虽已为研究爱琴海[Aegean]青铜时代文化打开了大门，但在这一进程中举足轻重的克里特岛[Crete]弥诺斯[Minoan]文明，则仍有待于阿瑟·伊文思爵士[Sir Arthur Evans]的发掘和研究。像亨利·莱亚德[Henry Layard]、或是弗兰丁[Flandin]和科斯特[Coste]这样的先驱，从美索不达米亚[Mesopotamia]和伊朗[Iran]探险带回的实物和图例也曾令刚刚形成的考古学界兴奋不已。然而古代近东的主要遗址或都城，如亚述[Assur]、巴比伦[Babylon]、美索不达米亚的乌尔[Ur]、叙利亚[Syria]的乌加里特[Ugarit]，以及伊朗的苏萨[Susa]或是波斯波利斯[Persepolis]，大多直到本世纪[二十世纪]初及此后的几十年，由于德、法、英、美的考古学家们多次的大规模考察，才为世人所知晓。

我们很容易了解到古埃及的文化，这是由于尼罗河流域[the Nile Valley]历史遗迹的规模和保护，也由于石头在这些历史遗迹中的广泛应用，还由于这些遗迹大量的和信息性的装饰加有象形文字的文本，这些文本在欧洲人侵入埃及之后不太久便被破译。但即使在这点上也必须创立一门埃及考古学，它那时仍对许多重要的遗址和遗迹所知甚少或毫无所知，例如，像出土于图坦卡门[Tutankamun]墓室或阿马纳[Amarna]的那些遗迹，它们对我们理解埃及艺术、宗教和社会帮助极大。甚至更有地位的古典考古学领域在此时也相对落后；主要的遗迹如在帕加马[Pergamon]的宙斯祭坛[the Altar of Zeus]或是在罗马[Rome]的奥古斯都和平祭坛[the Ara Pacis Augustae]仍然鲜为人知，只有部分发掘，且没有实际公开。

xxvi

如果人们考虑到从1905年李格尔辞世以来所积累的如此丰富的艺术史或考古学素材，与当时可供他研究的极为有限的手制品和遗迹相比较，《风格问题》对许多学者而言已成一种文物也就不出人意外了。从史学史的观点来看，该著像是有关它那个时代的令人关注的文献，但人们想当然地认为，这部著作的观点、内容和结论都因基于有限的材料样本之上而有着无法回避地曲解和歪曲，因而也就不再有任何直接、实用的意义。然而，对《风格问题》的这种评价，既是感觉迟钝的又是过于简单化和错误的。正如著名艺术史家和批评家迈耶·夏皮罗[Meyer Schapiro]曾对我强调说明的，有效和有价值的研究并不完全取决于对材料详尽无遗的考察。人们通过研究数量较少而挑选精到的材料也可以贡献巨大，只要这些材料代表了所属的种类或者类型，而且假定运用于分析材料的方法是细致的、深入的，在方法论上讲也是言之有理的。

无法否认，诸多限制或脱漏肯定使李格尔对古代和中世纪早期装饰的研究大为减色，但是，今天谁要漠视《风格问题》的积极贡献都会是幼稚和刻薄的，它的价值大大地超过了它的缺陷。也没人能够忽略的是，之后在古代、古代晚期及伊斯兰装饰艺术领域内的学术研究，都极大地归功于这部基础性和开创性的著作。对将装饰设计作为历史现象来分析的艺术史家或考古学家来说，李格尔的早期研究仍是有价值的导论或起点。

然而，当李格尔最初酝酿这项研究时，他已经意识到缺乏可用的资料以及由此带来的问题，但即便如此，他并不认为这对于他书中一贯倡导的那种方

法来说是个首要障碍。对李格尔来讲，将自古埃及到伊斯兰时代的装饰艺术视作单一、统一或相互关联的现象，并欲勾勒出其演变的示意图，历史连续性的全部观念就是这一研究中迫在眉睫的真问题。到十九世纪晚期，装饰艺术的研究在欧洲学界已逐渐为某些实证论观念所主导，特别是材料主义的艺术理论，该理论将装饰风格与组合方式的形式特征悉数归因于原材料和技术要求。至于程式化再现植物或动物，人们可以用自然原型或类似物去替代作为指导原则的材料和技术，但结果是一样的。在几何形和程式化的植物和动物装饰中，形式或风格的相似特征似乎仅仅是普通技术和模仿技巧的被动结果；因而在历史学方面它们的表现毫无意义，不能将之理解为艺术传达[transmission]或传播[diffusion]的遗迹或证据。

xxvii

李格尔执拗地抵制和质疑这类观点而无惧巨大而根深蒂固的反对。他反而将艺术制作视为一项创造性、心智性的成就。艺术形式，尤其是那些脱离了自然原型的艺术形式，是思想的物质表达，那些思想积极地生发自有创造力的人类心灵，而不是对某些技术性手段或自然原型的被动反应。艺术设计肯定会依照媒介和技术的不同可能性和要求，但李格尔始终坚持作为艺术活动起源的创造力自主性[creative autonomy]与选择[choice]原则。在这种观点看来，艺术形式是非常独特的产物，它们的反复出现能够、也应该从人类相互影响的方面来解释。独特的那些艺术概念不仅是思想而且是传统，它们从一代传到另一代也从一种文化传到另一种文化。在创造性艺术家的手中，传统的形式也会在世代相传或跨文化传播中经受突变而创造出种种新形式。以达尔文[Darwin]的态度，李格尔力图追溯、标出和厘清这种进化过程以及可能会出现的一系列异常的形式或风格。

李格尔与他的对手在方法论或观念形态上的对立，有助于我们理解为什么他有时往往会过度阐释自己的论点，这也许是一种有意而为的修辞或争论技巧，尽管这导致他得出某些在今天应予以修改的结论。对于挑剔的读者来说，就资料中主要的历史或事实脱漏而言，人们有足够的理由不同意《风格问题》的结论。叙利亚和黎凡特[Levant]的艺术，还有爱琴海诸岛的艺术，于公元前两千年晚期在横跨东地中海的装饰艺术国际潮流中所起的作用，都比李格尔依据1890年代的已知文献所推断或猜测的重要得多。埃及极易接受来自这些地

区的艺术母题和主题，黎凡特则同样充当了传播埃及形式和设计原则的主渠道或中介，而这些形式和原则最终成为公元前一千年早期美索不达米亚装饰艺术的基础。

李格尔在早期风格发展中所有的埃及中心偏好，与他评价晚期装饰中所持的希腊中心倾向是一致的。那些他视为“希腊精神”独特贡献的各种卷须图案，如今看来是弥诺斯或者克里特和叙利亚艺术家的发明，虽然这些图案的确是在希腊艺术中最终成为经典形式并流行极广。从更普通的方法论来说，人们会指责李格尔过度的形式主义，他试图将如此众多的装饰图案或设计归因于艺术想象力，甚至在自然类似物或技术方面的证据确与这种判断不同之处。他间或强调艺术变化和转变的渐进过程中的因果关系，这又令人不安地含有历史主义[historicism]或是历史决定论[historical determinism]的意味。相对于一些早期文化的成就，李格尔常常坚称希腊人的审美成就无与伦比，这种判断正是他那个时代的产物，正如他有关装饰的“纯装饰性”功能的假设，或他有关“艺术意志”，即激发和形成特定族群或时期艺术的一种普遍精神或驱动力的观念一样。现今，人们在试图理解或解释主要的风格趋势和发展的根本原因时往往要谨慎得多。

但总的说来，《风格问题》的一般历史架构和许多结论都十分成功地经受住了时间和后续研究的检验。今天，埃及装饰艺术看来仍是最早成功地确立系统和一致的方式处理花卉或植物装饰，这种方式在之后古代近东及青铜时代中晚期的爱琴海地区流行的装饰中有着巨大影响。今天毫无疑问的是，后几何时代[post-Geometric times]希腊装饰中的根本改变，源于吸收来自近东与埃及的母题及设计原则，希腊人逐步地改变它们并最终创造出全新的东西。当今的学者不难理解，作为一系列渐进式转变，古典[Classical]和希腊化[Hellenistic]时期的希腊、罗马以及古代晚期[late antique]艺术中装饰的进一步发展，可以不间断地上溯至古风[Archaic]时期。伊斯兰学者[Islamicists]中也是如此，很少有人会怀疑这一观点或者就是事实，即中世纪近东的阿拉伯式图案[Arabesque]和几何装饰，就是同一地区从希腊化、罗马和古代晚期艺术中所承继的母题、设计原则和倾向的延展。

李格尔从未打算使《风格问题》成为一部有关整个装饰的权威史，甚至也不是他所讨论的各种母题发展中任何一个母题的权威史。正如他的副标题

里所表明的，该著是一个可让后续的学术研究构筑其上的基础。于是不久，他的这一意愿就成为了事实。在此后二十年里，恩斯特·赫茨菲尔德[Ernst Herzfeld]将李格尔的分析方法和术语用在一部出版物里，它是关于萨马拉的阿巴士德宫[Abbasid Palace at Samarra]丰富的建筑装饰，它的出版为研究早期伊斯兰装饰开创了一个崭新的阶段。李格尔的著作也为埃及学者萨菲伊[Shafi'i]对阿拉伯式图案唯一的拓展性研究提供了起点，同样也为海伦·坎特[Helene Kantor]全面研究古埃及和近东装饰的博士论文（芝加哥大学[University of Chicago]）铺平了道路，遗憾的是该论文自1945年以来一直未发表。在古典和欧洲考古学领域，《风格问题》引出了一长串更具体的研究，尤其是保罗·雅各布斯塔尔[Paul Jacobsthal]有关希腊装饰的有影响的著作，以及有关希腊对欧洲铁器时代[Iron Age]凯尔特人[Celts]装饰艺术产生影响的研究。通过雅各布斯塔尔，李格尔继续影响着英国和欧洲大陆考古学家们正在进行的对拉坦诺文化[La Tène]凯尔特艺术的学术研究。甚至是那些一直对李格尔更为挑剔的古典考古学家，例如伊马·克利曼[Imma Kleemann]，也仍然采用最初由《风格问题》确立的话语方式、分析法和术语来批评李格尔。

xxix

从这一视角来看，眼前的这部译著有几个目的。最直接地，它旨在进一步让人意识到或重视李格尔在装饰研究方面的贡献，使这一贡献能为那些不太能读懂或易纠缠于世纪末[fin de siècle]维也纳德语[Viennese German]的读者所理解。但这部译著的意旨在于更为实际的和史学史的方面。现在还没有一部以任何语言全面叙述古代或早期中世纪装饰、并讨论主要阶段或较大发展阶段的通史。对于研究这些时期的近东和西方的程式化植物装饰来说，其首要的是分类法、分析法和术语，而《风格问题》在这方面仍是唯一一部精深而翔实的入门书。仅这个理由，它就还是一部有价值的学术著作，现在更多的学者和学生读者能得到它的裨益和教训。

为了充分利用这种实际价值，《风格问题》英译本附有大量的学术资料或评注；它们在正文中用字母标出而不是数字，以避免与李格尔的脚注相混淆。它们指引读者查阅自李格尔以来所积累的、与书中论点或主题相关的学术研究，以及查阅新补充的有关手工制品或遗迹的资料，这些资料可以用来检验、质疑或者确证李格尔的研究成果。通常这些评注有些枝蔓繁冗，以便更独