

—

装饰的演变

EVOLUTION OF ORNAMENT

古代图案 [Antiquity of patterns]。——“图案”的定义 [Definition of a “pattern”]。——装饰目的，一种副产品 [Ornamental purpose a by-product]。——原始图案的信息用途 [Informative use of primitive design]。——信息图形的起源 [Origin of informative device]。——传播、衰微及变化的因素 [Factors of propagation, change, and decay]。——模仿 [Mimicry]。——无意识变化 [Unconscious variation]。——衰退及更新 [Degeneration and regeneration]。——图案的社会含义 [Social implications of pattern-work]。——装饰，一种心灵的表达方式 [Ornament a mode of spiritual expression]。

1. 古代图案

远古时期，史前人类在制作最初的生活必需品之际，这些物品就已经伴随而生诸多奇特的形相 [figures]。这些形相不同于技艺精进这一意义上的完善，而是审慎地添就想像力的火花。这些早期图案设计兼具几何形特征与图画式特征。尽管它们往往只是单独图形 [devices]，零星四散，遥相睽隔，但现存实例表明其中并不匮乏高度发展的秩序感 [sense of order]。许多图案设计见诸年代久远的物品，组成它们的图形则往往重复出现，所形成的构图与现代的形式装饰观念一以贯之，因而现在把它们看作“图案” [patterns]。

2. “图案”的定义

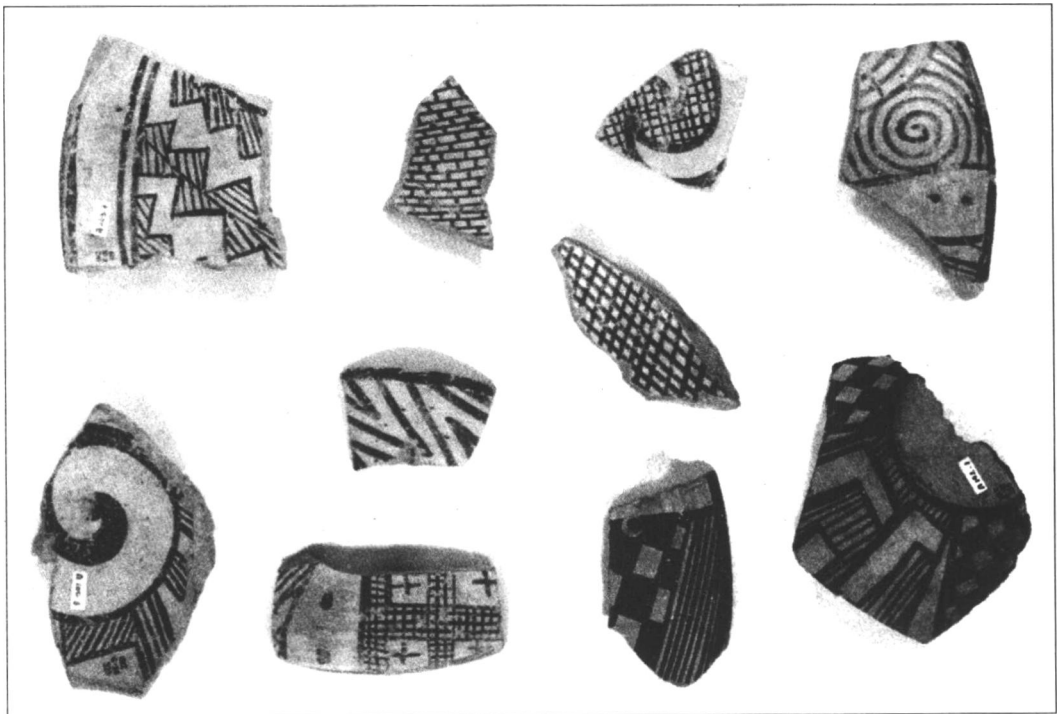
“图案”一词当指由一种或多种图形组成的、按井然有条的顺序增添和排列的图案设计 [design]。一个单一的图形，无论多么复杂或完整，都不属于图案，而是设计者依据某种特定的行动方案制作的一种可以构成一个图案的单位 [unit]。一个十字或一个圆圈、一片

树叶或一只鸟——或数种此类事物精心结合，如果最终形成一个自行包含的形相——如果它在表面[surface]上有规则地重复，则可以成为一个图案中的单位图形 [unit-device]。而且，一条简单的线条无论是直线式 [straight]、波浪状 [waved] 或剧烈弯曲，同样都是条纹图案 [striped patterns] 的一个单位图形。

3. 装饰目的，一种副产品

发现于史前制品中的一些图形和图式 [schemes]，在今天业已充分发展的装饰中依然存在。^① 图 1 展示了色萨雷 Thessaly 新石器时代遗址出土的一些陶器残片，上面就有中世纪以及后来为人们熟稔的图案。在诸如此类的图案设计中，我们可以找到连接古代和现代的这种相同艺术 [the same art] 的环节。然而，尽管其间的延续性显而易见，却难以明确断定两者之间的关系。从形式的相似性来推断目标的一致性是轻率的；把图案对于史前人类和中世纪工匠或今天的我们具有的作用和意义一概而论之，同样是武断的。

图 1 色萨雷出土的彩绘陶器残片。新石器时代。British Museum



带有外观颇为时髦的花卉图形的几何形图案，不仅见于旧石器时代，至今仍在被使用。有关说明，见 M. 雅克·德摩根 [M. Jacques de Morgan]，《史前人类》 [L'Humanité préhistorique]，巴黎 Paris]，1921 年，图 115 和图 116。

我们并非完全没有关于史前图案设计观念的可靠资料。比较古代图案作品与任何条件下仍在延续史前之作的类似作品，可以明确得出这样的结论：即无论它们在何时何地出现，相距多么遥远，广而言之，无论是在古代原始社会还是在现代原始部落中，这种艺术可能处于同等发展阶段。现在与我们共同生活的原始民族所遵循的生活方式与其先祖相差无几，他们的共同需求也与相应的思想方式和劳动方式相切合。对这种相似性的认可，极大地拓宽了古代艺术研究在其他方面绕来绕去周而复始的狭窄范围，因为猜想确实为人所知的、现存原始民族之中的图案作品的本质和作用，同样适用于史前图案范例中的作用，是有道理的。

这种相对宽泛的观点改变了有关原始图案创作原有的看法，并且概而言之，无论现在还是过去，其使用者不会仅仅把它看作装饰的附加部分。它是一种极其复杂的活动，严格服务于实用目的。其中夹杂着或多或少限于精英阶层的几种艺术起源论。很难找到合适的词语来贴切地解释这种图案式样。笼统地将所有的原始图式和图案作为“装饰”而论，会使人误解。这一术语若使用不当，则会导致无谓的争论，这些争论暗示，对图案的最初尝试完全是审美冲动的本能反映，并以这种方式来探寻图案起源和目标的问题。这个假设广泛流行，却难以证实。“装饰”一词过分强调了修饰性，这些特性很久以前获得了它们并非一直拥有的重要性，它们现在似乎成为所有图案创作的基本目的。我们所知的作为装饰的东西，不可能突然之间成为一种具有特定装饰目的的独特艺术。它更可能是具有副产品意义的某种东西，由一种原始活动遗留下来的某种东西。它的复杂化劳动，被发展成为一种进步文化，更为直接地迎合其尝试性完成的目的。作为进步文化，这种活动的复杂化劳动终将废止。

4. 原始图案的信息用途

所有现存的原始民族赋予图案明确的含义，将图画和形式图案融合成实际的思想表达的基本体系，融合为与极具教化的现代文明毫不相关的交际方式。限于“装饰”观念，我们将所有的图案完全理解为装饰，这使我们难以想像某种没有装饰目标的图案。然而，装饰意图无关紧要，乃至与本意扞格不入，这种例子俯拾即是。图 2



图 2 约克郡 [Yorkshire] 出土的刻于白垩“穹顶坐圈” [drum] 上的雕刻图案。
British Museum

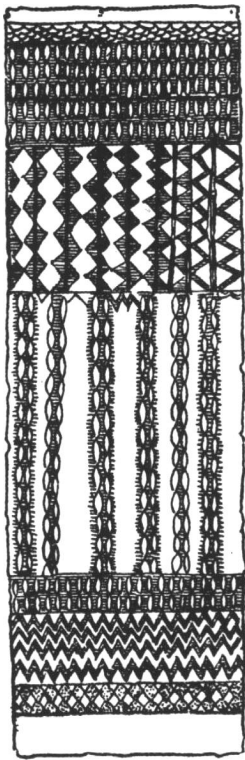


图 3 刻于竹片上的神秘图案。出自马来半岛 [the Malay Peninsula]

中的图案设计，由怪异的蝴蝶图形 [butter-fly device]——极有可能是人面的简化表现——和排列怪诞的锯齿纹 chevrons、条纹 [stripes] 以及方格纹 chequers 构成，^① 可以看作史前装饰的一种尝试。但与图 3 这幅被权威性地描绘^② 为一种形式化 [formalization] 图画式铭文——一种抵御某种皮肤病的富有魔力的咒符——的精心之作相比 第一个图例也可能具有神秘的意义，尽管它们的创作时代和地点相去甚远，但均属原始文化，本质上或许极为相似。因此，即使它们没有明显的意味，也无法肯定地假设一种图案设计是纯装饰的，因为提供信息的 [information-giving] 图形和图案乍一见未必比一种未知语言的文字能够读懂多少。

5. 信息图形的起源

尽管史前图形发挥了提供信息的作用，但这并非有意而为。它们的发源地遥相睽隔，若想寻其究竟，无异于冒险推测。一般而言，所有的发明大都或多或少依靠偶然发现。可见的或可行的奇异之物，不仅引起一时的注意，而且可能仅仅作为一种“玩物”保持其魅力，直至凭借某一种方法付诸有用的描述。最初有条理的尝试图画表现之前的某个时代，史前人受到对于各种天然或人工物品的好奇心的激发，某些尤为迷人的符号和图形被看作神奇之物 [things of wonder]。某种特殊意义被武断地派定给它们，因为在原始人中间，想像力很容易为激发好奇心的任何事物提供含义。如果它被蓄意重作，像这样的图形则成为给人更深印象、名副其实的神奇之物。原始心智本能地将似乎不同平常的事物与超自然的能力联系在一起。在牧师的前身——巫师的主持之下，犹如儿童初试涂鸦的各种图形和图画式形相，不论写实的还是图解式的，都成为规定的形式，最终以神奇之物的力量，在神秘宗教仪式中各司其职。

这种从被动到主动的微妙转变，决不只是表面上的含糊其辞，而是一个至关重要的事实。这不仅赋予这些图形以神秘的力量，这种力量所产生的正面或负面影响历经数代，并使许多图形最终走上装饰艺术的道路。作为装饰艺术，它们得以充分发展，在其本义被忘却之后，依然供装饰之需。

《青铜时代古物指南》[Guide to the Antiquities of the Bronze Age]，第 2 版，大英博物馆 [British Museum]，伦敦，1920 年，第 82 页。

② A. C. 哈顿博士 [Dr. A. C. Haddon] 引用《艺术中的进化》[Evolution in Art] 伦敦，1895 年 (第 243 页) 有关这种图案的描述；这一图案基于 H. 沃恩·史蒂文 [H. Vaughan Stevan] 的观察，A. 格林威德尔 [A. Grünwedel] 编 载《民族学杂志》[Zeitschr. für Ethnologie]，第 xxv 和 xxvi 卷，1893~1894 年。

专注于构图的现代设计师往往忽视原始图案。他把与它们密不可分的神秘主义看作无关之物，因而，他乐于把史前人类及其方式留给那些原始文化专家。但是，这样做可能会使他忽略并非无关紧要的事实，而将自史前用途中幸存下来的图案设计中那些令人迷惑的方面，作为理所当然的情况来接受。我们略事思考就会知道，神奇之物的标记和符号本身，不是原始文明所特有的。仅仅两道笔划构成的简单图案，在基督教徒中间依然保持神圣意义。中世纪的忠诚，赋予史前早已存在的这个十字标记 [sign of the Cross] 一种新意味和新用途。在中世纪宗教艺术中发现的这个形相以及其他形相，有助于我们理解——即使我们不能明确解释——在原始神秘仪式中类似图形所起的作用。

在损害原始艺术趣味的前提下，研究原始美术的专家倾向于把它所传达的含义看作思考的主要内容。在他们看来，单独或合并起来用作图案的史前图形首先是信息符号，有一些用于日常生活，乃至家庭生活，诸如表明财产的所有权或区分族长制社会中的家庭关系。而其他一些则令我们感到微妙难解，用以记录周围令人敬畏的自然现象和超自然现象的最初感知。在图案制作过程中，经过深思熟虑，各种各样有用的知识和神秘的学问表现为可视性图案，并且发现出于这种目的如何合理地激发它达到其所追求的意境。在随之得出符合逻辑的结论时，这项论证似乎把早期图案设计与书法紧密联系在一起。

但原始艺术如此复杂，按同样的推论方式，装饰、图画再现以及可能还有几何学都无不对同样遥远的先例表现出同样的需求。几何学当然主要归功于原始图案制作，假如不是它实际上发现几何形规则，那么，在几何学需要成为图案装饰设计的基础因素之前很久，它就下意识地使用几何形图形。

超越合理的界限而坚持寻求功利主义的起源并不困难。在与所谓“为艺术而艺术” [art-for-art's sake] 的起源论尖锐对立之中，这种思路太明智了，未曾把艺术的成就轻看为模棱两可、微不足道的因素。值得称道的是，工匠竭其所能从事自己的工作，而其中所植根的特性又似乎被上述思路贬斥为衰退的标志。一切有用事物的发展与花费多年时间深入细致地制作它们的工匠或艺术家慷慨赋予其作品的“趣味” [taste] 和技艺总是息息相关。古代信息图案及其衍变的书面铭刻开始循规蹈矩地直接记录值得铭记的东西。史前的信息图案结构美观而清晰——一些早期图案设计的技巧相当娴熟——完全是世世代代训练有素的工匠所获得的高度专业化艺术技巧的结果，他们采用类似于抄写员的工作方式，即与古代和中世纪书法发展方式恰好相同的有效方式，这些抄写员不必是伟大的学者，尽管他们一定是伟大

的书写者和最具有文字感觉的艺术家。

当书写取得进步并逐渐取代更古老、更繁复的表达方式时，图案制作并没有沦为多余而无用的艺术。当图案与绘画严格的功利主义阶段告终之时，它们并非毫无目的，已经为其特殊的工作准备就绪，开始追寻自身新发现的特定目标。所有的艺术将在同一保育室中共同度过它们的摇篮期，而出于种种意图创作和游戏，对我们现在而言，它们似乎已奇妙地混合在一起。在成熟期，每一种艺术又恰恰形成了在幼年期活动中所端露的某种特点。

6. 传播、衰微及变化的因素

在兼顾利用传统图案和延续特定类型的种种原因之中，极其重要的是，它们可以提供信息和神秘的属像 [attributes]。一种激发迷相信象力的补充图形 [added device] 可以使产品身价大增，因而没有一位工匠会忽略因它的出现而给产品增加的价值。如果这一图形或缺——可能只是一个问候，或表示“好运”的符号，这只需要他的工具灵巧地一转——他的产品就有某种缺憾，而这种缺憾显然使产品残缺不全。但除了像这样的常规以外，他还精细地将图画和符号结合起来。这些图画和符号，与早期基督教时代对于虔诚的教徒意义非凡的那些图画和符号相类似，因而对于置身同样神秘的传统之中的我们而言，依然能够对此加以诠释。原始人类使用的绝大多数物品

图 4 亚麻和羊毛纺织品。
法国，17 世纪。Victoria and
Albert Museum



——武器、家用器皿以及器具——都配有恰如其分的、具有神秘本质的图案。这种用途的遗存依然保存在后来的装饰中，尤其保存在宗教仪式和与庄严的典礼有关的那些装饰中。图 4 令人着迷，这个图案向那些能够读解其中图形的人坦言法国国王路易 [LAUIS, KING OF FRANCE] 的情况。

7. 模 仿

图案制作是手工艺的组成部分，即使没有任何实际的理由需要图案的延续性，坚持不懈地期望每一事物一成不变这种奇怪的心理习惯却一直从中起到极其重要的作用。当技艺的某种变化把被废弃的事物修改或处理为一种重要特征时，模仿的本能使工匠意识到他的作品存在空缺，并立刻指出严格按照先例如何可以填补空缺。这促使早期的陶工用加固陶器土坯的编制护套作模子，在陶器柔软的泥胎上印以描绘性的印记符号。而同样的动力促使青铜器时代的金属制造工在其斧头孔上印以线条，模仿他们石器时代的祖先把工具固定在柄上所使用的捆绑皮条。这种类型的图案，仅仅通过它们的表现、通过它们的“空间填充” [space-filling] 能力，来满足工匠的各种愿望。

模仿 [mimicry] 解释了图案发展史中许多悬而未决的问题。它使许多奇怪的畸形图案永存，并对它们加以解释，艺术却从未能够完全从这一点上解放出来。常见的呈直线排列的灰泥墙接缝，印有东方编织地毯图案的亚麻油毡地板革和蓝白条墙壁纸，都属于这样的变化之列。或许它现在最非同寻常的滑稽表现，是把古典“建筑”的饰面应用于钢筋混凝土的商店店面。

模仿可能在一定程度上具有进化的作用，表现在好像通过延续貌似古老的结构技术试图采用新型材料和工作方法，为革命性进步披荆斩棘。在外表上，新方法注定要符合前例，另外，它可能对于整个社会过于震惊，所以不能为人毫无异议地普遍接受。因此，被一代人与熟悉的物品联系在一起的次要结构特征，在其表面上继续存在，而且在它们停止发挥任何作用之后很长时间，它们可能只靠习惯势力得以延续。在原始民族之间，对纯图解意义的老式技术的坚持，可能有神秘的意味，这种意味与古代的建筑传统有关。

富有魅力的现成图案经常作为技术过程中的意外效果出现。安装木制格子的不同方法创造了多种不同的图案，正如图 5 所见，构造木架的各式方法产生了几种悦目的图案。^① 如果更加深入地追随

见 菲利浦·诺尔曼 [Philip Norman]，《已经消失与行将消失的伦敦》 [London Vanished and Vanishing]，伦敦，1905 年，图版 X。

这一线索，我们可以在另一个例证中追踪到模仿的本能如何避免木工独自享受他的发现所带来的快乐。在图 6 中 石雕隔板 [closure-slab] 达到了与格子细工镶板 [lattice-work panels] 完全相同的目的 源自木器制作的 结构技巧，沿着最终将其引入图案设计师领域的道路，迈出了倔强的最初一步。我们在此看到，木制框架留下了一个似乎需要调剂的不适宜 的空白面，它所捍卫的开端迄今如何为坚固的砖石建筑所终结。习惯力量支配维持表面习惯法则的特殊作用，它的一种表现法对细木工人技术的奇妙模仿，结果给大理石石匠提供了一种新式的空间填充图案 [space-filling pattern]。

所谓的荷兰式 [Flemish] “砌式” [bonds]^① 和英国式 [English] “砌式”（即建筑砖层的排列），是指在墙面上自动形成两种图案（见图 7），产生了相同单位的不同砌合方法所造成的意外效果。如果图案的结构元素，或者像建筑中的砖一样砌合，或者像编织中碰巧染

图 5 阳台木扶手，出自位于索斯沃克 [Southwark] 的老王头酒馆 [the old King's Head Inn]



图 6 雕刻的大理石楼板残片。出自罗马的巴拉丁礼拜寺 [Palatine]

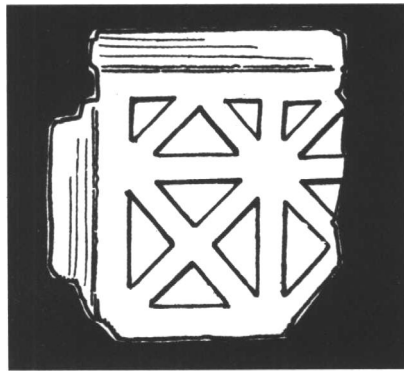
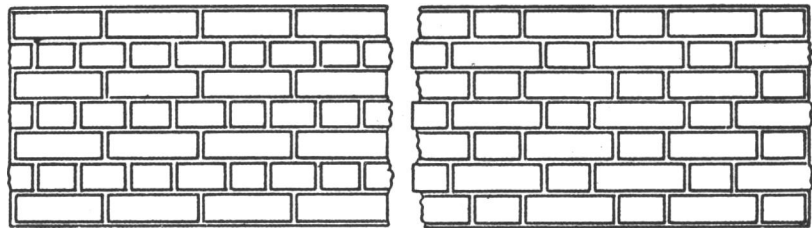


图 7 英国式砌式和梅花丁砌式



荷兰砌式又称梅花丁砌式，是指每一皮砖都是顺砖与丁砖相交替的砌式，其中每块丁砖的上方和正下方都是顺砖。英国式砌式是指由一皮顺砖加一皮丁砖组成的砌式。——译者注

成不同颜色的线那样交织，就会出现令人惊奇的图案，并导致对此有系统的调查研究。图 8 所示例图说明了这两种构成过程，实际上是用黑白相间的构图单位构成模仿编织的基本原理——上下针交织 [over-and-inlacement]。这是一种十分迷人的图案组合，因此我们无论何时遇到某种样图，它几乎都促使我们插手这场游戏，尝试设计出这种图式的新型变体。

8. 无意识变化

模仿总是积极地既使图案定型，又不失时机地改变它们。然而，忠实的模仿可能努力追求刻板而一成不变的形式，而模仿能力的内在缺点则无意识地趋向于采用变化形式。模仿的成功，完全依赖于工匠应对苦差的能力，因为精确无误的模仿太难了，因此可以有把握地说，一件复制品，即使精工细作，也不会与原作分毫不差。轻微的改变——可能被看作改进——总是在通过多人之手连续复制，悄悄潜入图案之中，带来了令人惊奇万分的变化，这在一定情况下等同于完全的变形。^① 在图 9 中可以看到一例经历了几乎是偶然改变的图案，而这是在图 12 中再次展示过的一种主题的编织变体图案，这种图案经常发现被极其自如而雅致地展示于同时代彩陶之上（见图 10）。

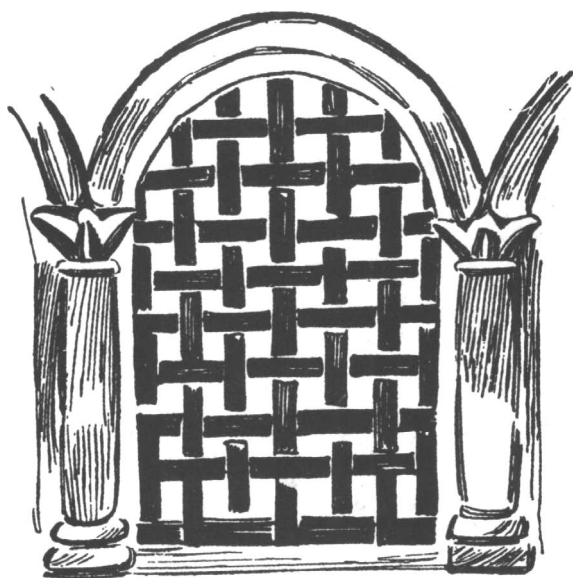


图 8 讲经台镶嵌的大理石镶板图案，出自劳伦蒂乌·科斯马之手。在罗马 13 世纪阿拉措利 [Ara Coeli] 的圣玛利亚教堂 [Church of Santa Maria] 内。

^① H. 巴尔弗博士 [Dr. H. Balfour] 详尽分析了无意识变化（《装饰艺术的进化》 [The Evolution of Decorative Art]，伦敦，1893 年）并由 A. C. 哈顿博士加以讨论（同上书）。

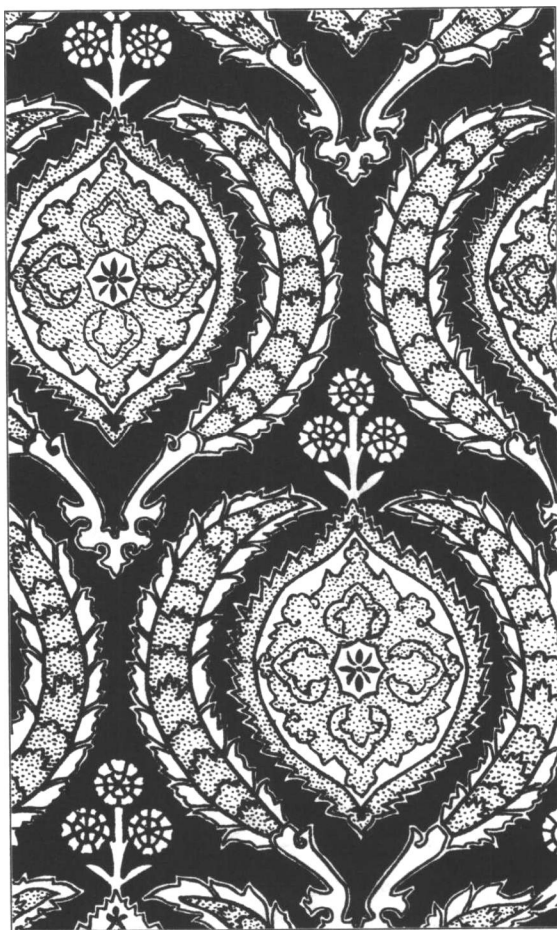


图 9 丝绸锦缎。土耳其，
17 世纪。Victoria and Albert
Museum



图 10 彩绘上釉陶盘。土耳
其，16 世纪。Victoria and
Albert Museum

这些例子说明了图案总是倾向于变化的原因，这种原因在现在的创作中与在史前时期同样具有活力。技术程序把刻板的限制强加于图案作品，它如此专横地控制它的表现形式，以至于工艺中的一种图案被其他工艺借用，在新的条件下经常呈现出分外不同的外观。对于一种技艺容易完成的细节，可能会证明对于另一种技艺是不可能的，而轮到另一种工艺时，它可能通过它自己的特殊表达方式，填补充实细节或采用新的图案细节。有些图式和图案错综复杂，往往令人迷惑不解，又具有某种东方小地毯的特征，有时可以参照同时代流行的艺术，被阐释为由于技术变化而改变的借鉴图案。在图 11 的上图中，地毯编织工已使一种普通的叶状缘饰 [foliated border] 适应其特定目的。在中间和下面的图中，可以发现丝绸纺织工和砖瓦漆工合奏了相同的主题曲。

9. 衰退及更新

在图案方面，有些变化是逐渐而系统形成的，有些是有意在或多或少地忠实复制某些东西的过程中形成的，它们都非同小可；但与漫不经心或技艺不纯熟的复制所造成的破坏相比，它们近乎正常地发展变化。为了图案呈现出富于希望的新生形式，如果没落的趋势没有在某一时期得到遏制，那么，粗心大意就导致了图案迅疾衰退和最终灭绝。图 12 所摹绘的刺绣花枝，展示了一种粗心工艺所造成的衰败图形。

正如图 11 第一个例图所示，由技艺不纯熟的工匠，或者通过不适当的表达方式来尝试难以描述的写实再现时，往往会出现几何形式的趋势。这样有时会构成纯图解式的图案。至于这种发展形式的一个不寻常的例子，就让我们暂时回到图 3 神秘莫测的马来亚 [Malayan] 图案。依据有关研究，^① 此处组成图案的形式带饰，最早代表了信息图画构图的不同部分。此图最低端描绘了一条排满青蛙的河岸，接着是一个蚁冢。攀缘植物在此向上生长，延伸到一簇树叶上，等等。许多细部遍布图画，尽管这许多细部被形式化，缺乏经验的人根本无法辨认，但凭借结构复杂的隐喻而预示出在这种奇怪的神秘图案所涉及的症状及其疗程。在连续的复制过程中，曾经是图画再现的东西已经变为纯粹的几何形图案，这是一种“速记”变体，通过保持符号形式的原始意义的方式，为最初的目的服务。图 13 下面的图案设计，展示了同样趋势的另一个例证。在形式化之初，技艺生疏的复制描绘于其上的花叶形缘饰图案，在这一图案中

见 A. C. 哈顿博士，《艺术中的进化》 [Evolution in Art].

图 11 三种缘饰图案设计。

(上) 选自一块中亚 [Central Asiatic] 地毯, 19 世纪。

(中) 采自一件丝绸锦缎。
波斯, 16 或 17 世纪。

(下) 采自彩绘上釉陶砖。
波斯, 17 或 18 世纪 (维多利亚-艾尔伯特博物馆所藏锦缎和陶砖。)

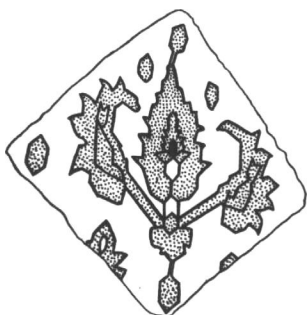


图 12 一件刺绣品的细部。
波斯, 18 世纪。Victoria and Albert Museum

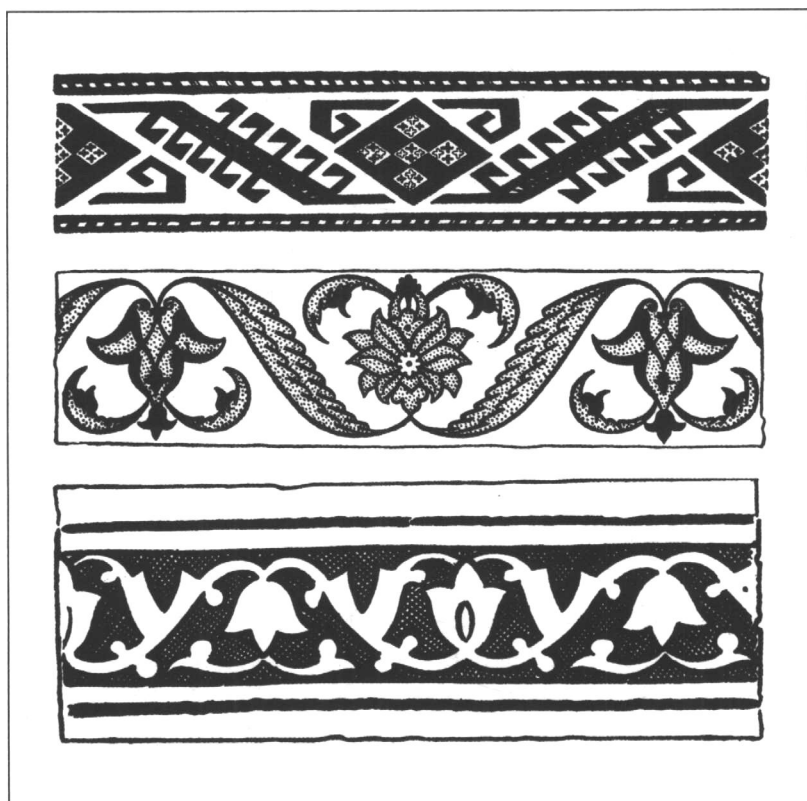
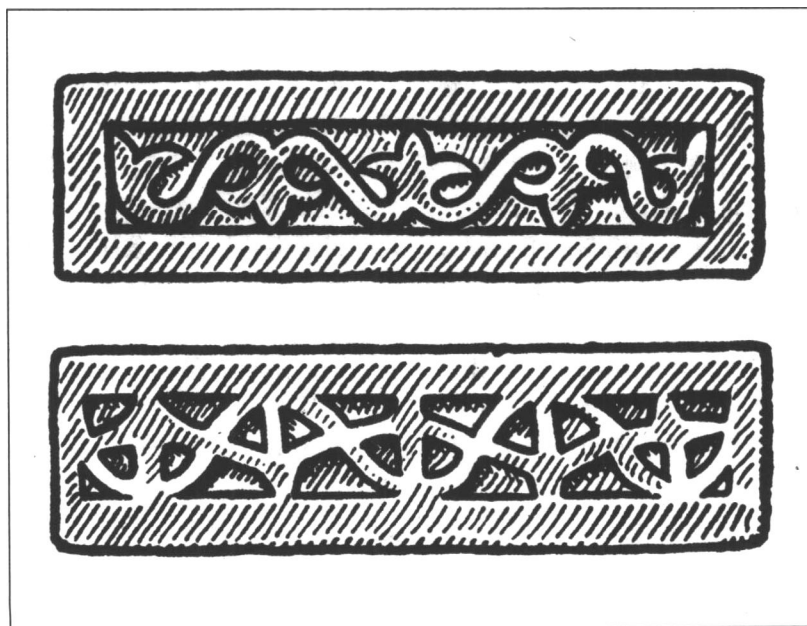


图 13 雕刻于拉文纳大教堂 [Cathedral of Ravenna] 大理石读经台上的图案。公元 6 世纪。下图, 拉文纳奇维科博物馆 [Museo Civico] 大理石楼板上同一图案的晚期变体。



找到了复制品。如果进行符合逻辑的追寻，这一程序会成就一种几何形图案，其中关于叶状的起源却没有留下任何线索。

从宽泛的美术史观点来看，当写实的图画再现是规则图案而非例外图案时，随时代转变为图解形式主义 [diagrammatic formalism] 流行的那些形式的循环变化，是令人印象深刻的现象。即使几何图形的形式化意味着衰退——这决非是肯定的，因为有些民族似乎敏于这种表达方式——通过采用新观念和新图案样式，它总是导致了图案设计师所使用的图形的永恒的发扬光大。^① 因而，在一些时期内，所有艺术主要是形式的，即使它们可能是原始的或衰退的，而这些时期却蕴含着进步的萌芽，即使对于那些思想观念倾向于把自然主义作为最终目标的人也是如此。一般而言，这样的时期已经属于大动荡时期，此时此刻新大陆所面对的种族迁移和入侵引起了广泛的社会动荡，并正安排全新的生活方式，为更长远的发展做准备。艺术技能陷于停顿，但实际上它正为另一个创作阶段积聚能量。这一阶段所混合的种族气质，将在图案设计方面导致另一种进步。

当图形聚集来自远方的形形色色的影响并形成伟大的希腊化 [Hellenic] 和哥特 Gothic] 艺术流派时，图案设计师正在某些看似混乱而衰败的前希腊化 [pre-Hellenic] 和罗曼式 Romanesque 图案中不知不觉地发现许多材料，并取得于其有益的经验。

经过深思熟虑而形式化的写实主义，是图案创作的一个有趣阶段；有时可能是拟古主义的 [archaistic] 矫揉造作。这种情况经常发生。在一些工艺方面，技术的局限使得自然主义 [naturalism] 的任何努力完全付诸东流。如果一意孤行，结果只会混乱不堪，而从根本上表明这种技术的深思熟虑的速记法复制，立刻显得既富有成效又令人信服。图 14 中令人称奇的小鸟，^② 出于技术上的迫切需要，呈现出由直线和直角构成的刻板僵硬的形状（见图 15）。

为了表明这些影响多么频繁而普遍地发挥作用，到目前为止，我们已经从混杂的根源之中，把说明图案设计内部进化力量的众多实例汇聚在一起。现在，我们将转向创作于中世纪时期的一些相关图案，它们在对模仿的相互作用、无意识变化以及衰退进行概括总结时，采用了还没有被探究的一种发展形式——颓废的材料以新的

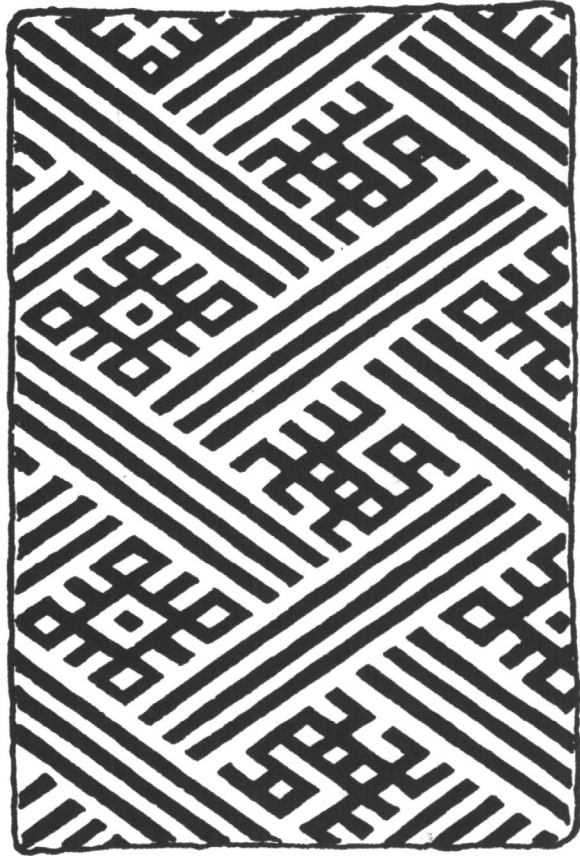


图 14 形式化的鸟

W. 弗林德斯·皮特里爵士 [Sir W. Flinders Petrie] 在《文明的革命》 [The Revolutions of Civilization] (伦敦和纽约 [New York], 1911 年) 中讨论了艺术进步的周期性特点。约瑟夫·斯齐戈斯基教授 Professor Josef Strzygowski 在《基督教艺术的起源》 [Origin of Christian Church Art] (O. M. 达尔顿 O. M. Delton] 和 H. J. 布朗霍尔茨 [H. J. Braunholtz] 译自德文版 牛津 [Oxford], 1923 年) 中论及形式图案与图画式图案之间的关系。

^② F. 菲施巴赫 F. Fischbach], 《织品装饰》 [Ornament of Textiles], 伦敦, 1883 年, 图版 159。

图 15 编织品，13 世纪。



形式重生。而且它们还完美地表明了具有深远的重要意义的另一种重大变化，即用一种目的代替另一种目的。这组图案的发展史，概括了纯粹装饰的进化历程。

穆斯林丝织工 [Muhammadan silk-weavers] 遵循古老的传统，往往在图案中插入各种铭文 [inscriptions]，其中常见的是对拥有者表示祝福的词语。这些与文字被发明和补充之前原始时期流行的“幸运”符号有直接关系。但它们没有被完全取代，图案的使用目的与过去相同。图 16 所示丝绸锦缎，^① 上面织有读作“光荣、胜利和繁荣”的阿拉伯铭文，就是这种用法的一个例证。

这种织品一度归为西西里 [Sicilian]，现在认为源于中国。中国工匠为了伊斯兰教的用途而纺织有阿拉伯铭文的丝织品。在但泽 [Danzig] 出土的一块织品上织有埃及苏丹纳西尔 [En Nasir] (公元 1293~1341 年) 的名字，这很可能是专门为他纺织的。见 A. F. 肯德瑞克 [A. F. Kendrick]，《维多利亚-艾尔伯特博物馆藏中世纪穆斯林织品目录》 [Catalogue of the Muhammadan Textiles of the Medieval Period, Victoria and Albert Museum]，伦敦，1924 年，第 63 页。



图 16 饰有阿拉伯铭文的
丝绸锦缎。由一名中国手工
艺人编织，专供穆斯林之
用。13 或 14 世纪。Victoria
and Albert Museum

中世纪早期，伊斯兰国家的丝织技术臻于完美。随着这种艺术向西传播，在意大利和其他地方新兴的织布技术开始模仿穆斯林织品并复制包括铭文在内的图案。这些写有西方人无法读解的文字的东西，在连续的模仿过程中衰退，在许多情况下，甚至变成毫无意义的乱涂乱抹（见图 17）。在一些用织布机机械编织的纺织品中，由于对秩序的本能渴望，开始抛弃阿拉伯字母的子遗，而转入对称的

图 17 无意义的阿拉伯铭文。

A. 采自一件丝绸纺织品。西西里，13 世纪晚期。Victoria and Albert Museum。

B. 安吉利柯修士所绘“最后审判”[Last Judgement] 中的纺织物缘饰。佛罗伦萨，15 世纪。

C. 在一个佛罗伦萨的意大利大箱 [a Florentine cassone] 一块彩绘镶板外框上的镶板。15 世纪。

D 和 E. 雕刻在位于索莱姆 [Solesmes] 圣母塑像所披面罩上的一个缘饰图案。法国，15 世纪。

(采自 A. 德科蒙 [A. de Caumont], 《建筑入门》 [Abécédaire d'archéologie] 第 5 版, 卡昂 Caen], 1886 年, 第 737 页。)



形式，采用所谓“仿阿拉伯式” [mock Arabic] 图形，图 18 提供了这样一个例证。这些更进一步走向井然有序的外观的图案终于失去了所有貌似文字的特征，变为一种不同类型的图案（见图 19）。^①

铭文退化而图案重生的阶段，既可以追踪到丝织品本身，也可以追踪到同时代的绘画和雕塑中的服饰和衣饰。在其他艺术领域所使用的图案方面的进步中，也可以看到类似的改变。工匠们借用饰有阿拉伯铭文的伊斯兰图案，对文字的可能性含义漠不关心而只关心其空间填充作用，变化就会随之发生。

图 17 最后两个样图 D 和 E，选自圣母玛利亚雕像的面纱上所雕刻的缘饰图案，它们采用了新的发展形式。图案工匠不满于混杂而无意义的图案并意识到其文献出处，趁此机会以当时流行的“伦巴第草写体” [Lombardic] 大写字母取代四处泛滥的阿拉伯铭文低劣复制品，^② 开始规避他自以为认识的孤立字母，而精心制作相似品。这些发展似乎曾使论述哥特艺术 [Gothic art] 的早期作家痛苦不堪，^③

① 图 17、图 18 和图 19 最早见于《伯林顿杂志》 [Burlington Magazine]，该刊编辑惠允复制（见 A. H. 克里斯蒂，“阿拉伯铭文装饰史” [The Development of Ornament from Arabic Script]，《伯林顿杂志》，伦敦，1922 年，第 40 卷，第 287 页，以及第 41 卷，第 34 页。）

② 正如在图 17A 的末端所看到的那样，如果上下颠倒，此处的字母 R 和 M 可以看作低劣的手写体。

③ A. 德科蒙 [A. de Caumont] 认为：“找到这些铭文的涵义常常太难了，或许因为这些文字与普通的装饰图案过于混杂。”（《建筑入门》 [Abécédaire d'archéologie]，第 738 页）国家美术馆 National Gallery 藏马萨乔 [Masaccio]（公元 1401~1482 年）画中圣母玛利亚光轮上的字母装饰就属于这些含混的铭文。

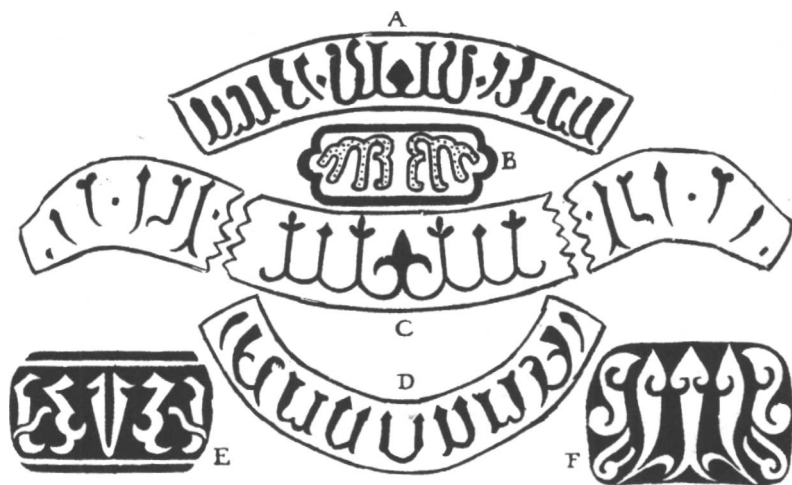


图 18 形式化过程中无意义的阿拉伯铭文。

A、B、C 和 D 采自 A. F. 肯德里克 [A. F. Kenderick] 先生归属于 14 世纪从事纺织的各种各样的意大利织布机纺织出的丝织品。

E 和 F 采自 13 世纪时期的西西里丝绸。

(所有的例子都采自 F. 菲施巴赫, 《织品装饰》[*Ornament of Textiles*] 除了 F 以外, 还出自 A. F. 肯德里克, “12~13 世纪西西里羊毛织品” [Sicilian Woven Fabrics of the 12th and 13th centuries], 《美术杂志》[*The Magazine of Fine Art*], 伦敦, 1905 年, 第 1 卷, 第 127 页。)

他们努力辨识这些字母, 却徒劳无功。如果这样一串杂乱无章的文字被排列成词语, 那么, 从阿拉伯文字到易于辨识的罗马文字进化的最终阶段就会容易追寻, 但是确定其发展情况将会非常困难。这一过程的一些中间步骤, 在这种类型的缘饰中已经被发现, ① 工匠的印记也出现在它们毫无头绪的铭文迷宫之中。

在英国中世纪艺术中, 源于阿拉伯铭文的图案并不常见。图 19 收集的四例英国图案中有两个 (C 和 D) 说明了图案对新影响令人惊讶的适应能力, 因为我们从中看到, 源于高度发达的书法艺术的形式图案设计, 如何已将自身组合成王冠式画面。

一种由阿拉伯铭文进化而来的有趣的建筑装饰 (图 20) 装饰在一座希腊的拜占廷教堂的外墙。② 由嵌入灰泥中的雕花砖砌成的这种纹饰唤回了对精致的阿拉伯式铭文的回忆, 这些铭文刻在石头或拉毛水泥面上, 或者饰于瓷砖之上, 它们是同时代伊斯兰建筑的典型装饰。拜占廷教堂外墙的装饰, 很可能使人想起它们。图 21 所示绘制在缸上的绘画笔法遒劲, 乍看上去似乎是纯粹的装饰戏法, 而它实际上是阿拉伯词语的最后一抹纪念, 它向图案的转变已经被逐

见 F. 德梅利 [F. de Mély], 《原始人及其签名》 [Les primitifs et leur signatures], 巴黎, 1913 年, 第 74 页。此页说明了一个颇似图 17C 的缘饰, 其中含有清楚易懂的短句, 即艺术家的名字。A. 凡·德皮 [A. van de Put], “袖珍日课经” [The Monypenny Breviary] (《苏格兰收藏家学会会刊》 [Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland] 爱丁堡 [Edinburgh], 1922 年, 第 vi 卷) 中, 也提供了这种图案其他类似的例证。

② R. W. 舒尔茨 [R. W. Schultz] 和 S. H. 巴恩斯利 [S. H. Barnsley], 《弗西斯地区斯梯里斯的圣路加修道院》 [The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis], 伦敦, 1901 年, 图版 11。