

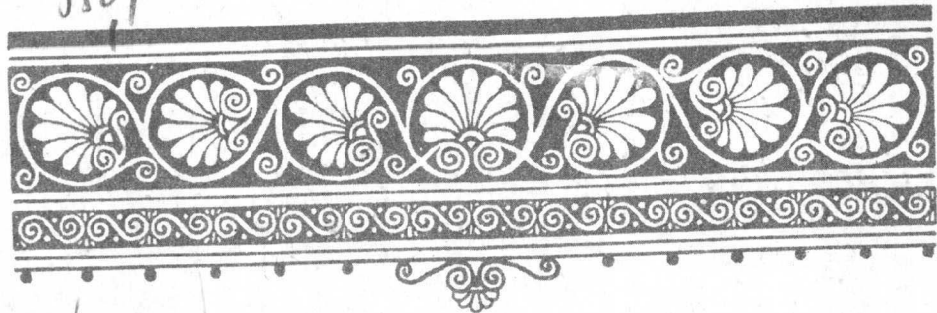
装饰与人类文化

海野弘 (日本) 原著
陈进海 编译



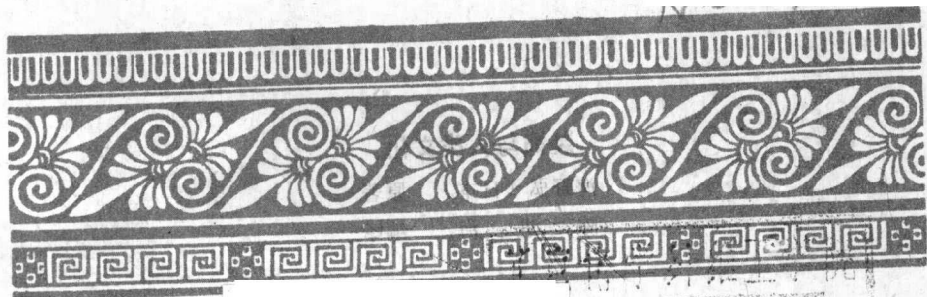
山东美术出版社

J509



装饰与人类文化

海野弘（日本） 原著 陈进海 编译



山东美术出版社

装饰与人类文化

海野弘（日本） 原著

陈进海 编译

山东美术出版社出版

（济南经四路227号）

山东省新华书店发行 山东人民印刷厂印刷

860×1168毫米 大32开本 5.5印张 30插页 130千字

1990年2月第1版 1990年2月第1次印刷

印数 1—2,000

ISBN 7—5330—0221—0/J · 222

定价：5.00元

序 言

装饰是什么？是填补空间的附加物吗？不是。它的本身已经同空间构成一定的结构关系，把世界物质结构和人类认知结构同时展示出来，它有着极为深厚的人类民族文化的底蕴。本书将围绕着这一基本观点展开对装饰的分析和研究。

《装饰与人类文化》由日文版《装饰空间论》编译而成，原作者海野弘，是当今日本著名的工艺美术评论家。全书分12章，第1、2、3章重点阐述有关装饰的基本理论，从第4章开始，逐一分析了绳结纹、雷纹、阿拉伯图案、卷草纹等在世界装饰中有代表性的各类纹样，既论述了它们各自的形态特征，又阐明了各类装饰近似的结构特点，从而探寻了它们与最初的几何形纹样——螺旋纹在始源上的关系。第7章《生命的织物》和第9章《结晶世界》，分别涉及装饰的象征性和数学结构，区别了装饰空间的两极。第10章《刺绣似的庭园》，则同时论证了装饰与自然环境、装饰与文化环境的密切关系，这无疑能加深我们对环境艺术的理解，为新兴的环境艺术提供了史论上的界说。总之，全书围绕着装饰与空间、装饰与文化，进行了图形比较、数学推导、心理学和结构主义的综合研究。可以说是一次对整个世界装饰史的重新认识和检讨，在此基础上揭示了装饰的本质，推测了装饰的产生和演化的规律。本书还批判地介绍了19世纪末20世纪初先后出现的手工艺运动、新艺术运动、维也纳学派、维也纳分离派等有代表性的理论家及其艺术思想。不管我们是否赞同书中的观点，其有别于以往孤立的纹

样汇集式的研究方法，可以使读者耳目一新。在我们目前缺少世界装饰史专著的情况下，也可以当作简要的世界装饰史来读。

编者所以采用编译而不是直译的方式，为的是扩大读者面，使原书中专业性较强的理论术语变得较为通俗。

编者只想指出，本书探讨纹样起源的努力，虽然依据了最新考古事实和文化人类学的研究成果，但仍为理论上的推测。因为史前文化至今还是个谜，所以探讨装饰的起源，必然会遇到更多困难。然而，我们从中却了解到早在远古时代已经出现人类文化的交流和渗透。虽然当时的文化交流和渗透常常是伴随战争和民族迁移等方式出现的，但是仍可说明世界文化是各国人民一起创造的，它属于人类的共同财富。一个民族的艺术只有经常地同外界交流，并融为新的民族作风和气派，才能获得发展，进而为整个人类文化做出新的贡献，似乎理论上的研究也不例外。交流与融合，二者不可缺一。

编者还想指出，由于本书的立论建立在装饰结构的基点上，所以在广泛涉及凯尔特文化、克里特文化、伊斯兰文化、以及中国、印第安文化的同时，常常离开特定的文化背景，较细致地论述了装饰的结构性、形象性，以及同人的意识、潜意识的关系。显然，我们从中可以获得较明确的装饰概念，认清装饰的意义和作用，并且可以初步了解目前西方盛行的后现代主义的基本观点。当然，不可否认书中具有较浓的先验结构论的唯心色彩。所有这一切，编者并无改动，以期读者自己分析和鉴别。编者深信学术无禁区，取与舍任君自便。如果本书的出版能引起人们对装饰理论的关注，以及将装饰的研究建立在人文科学最新成果的基础上，则无疑此书编者的最大愿望。

编者


1989年1月于中央工艺美术学院

目 录

序言		
第一章	装饰的失落	1
1.	装饰的概念	4
2.	尤恩·拉斯金徽章论	11
第二章	螺旋幻想	15
1.	装饰的产生	17
2.	回顾螺旋纹样	21
3.	装饰的层位法	28
第三章	空间的基本知识	31
1.	空间的恐怖	32
2.	形的产生	37
3.	形的生命	43
第四章	穿越绳纹的森林	47
1.	凯尔特人童话般的仙境	48
2.	绳结的数学	54
3.	纹样的三次元	57
第五章	迷惑目光的纹样	61
1.	希腊雷纹	62
2.	迷路纹的舞蹈和舞场	71
3.	迷路纹的道与壁	73
第六章	卷草植物学	76

1.	未曾见过的花草	77
2.	花的秩序	83
3.	意识与缘饰	86
第七章	生命的织物	91
1.	地毯纹样	92
2.	地毯的空间与语言	96
3.	纹样及其另一方	100
第八章	阿拉伯幻想与游戏	102
1.	阿拉伯与无限	103
2.	装饰的结构	106
3.	阿拉伯书法	112
第九章	结晶世界	116
1.	组合一起之谜	118
2.	二次元结晶群	121
3.	世界的写照	128
第十章	刺绣似的庭园	131
1.	真实的花与刺绣的花	132
2.	绳纹构成的庭园	137
3.	纹样的时间性	141
第十一章	奇异的纹样	143
1.	奇异的森林	144
2.	混合物的世界	147
3.	奇异的物质性	152
第十二章	世界的肌理	155
1.	精致的边缘雕刻	155
2.	宇宙的含义	158
3.	神圣的时刻	165

第一章 装饰的失落



繁华的巴黎，有条古老的本格明大街。穿过这条街，经北站来到圣多尼，似乎突然闯入另一个世界。这里远离喧闹的市区，让人顿感凄凉冷落，犹如返回荒漠的远古社会。三三两两的妓女幽灵般出没于圣多尼大教堂周围，更增添了气氛的阴森。一座陈旧的建筑物座落在教堂的左侧。建筑上残破的玻璃窗，如同一张张痛苦呻吟的嘴巴。昏暗的室内笼罩在惨白虚幻的光影中，恰似海洋博物馆的陈列柜。海蛇游动般的装饰，在玄虚的光影中翻卷摇荡。一块银色的牌子上刻印着一行铭记：尼克特·基马尔·卡而利·丢·留克珊布尔。

这就是闻名一时的巴黎地下铁路的入口处（图1、图2）。它是由法国新艺术运动的著名领袖、建筑师基马尔设计，并于1900年建成使用的，如今它已变得残破不堪，只有墙壁四周、扶手、立柱以及黑褐色金属部件上的装饰纹样，依然清晰可见。这些优美的装饰，宛如大海深处的水藻一样，纠结着、缠绕着、伸展着、卷曲着。置身于此，就象潜入大西洋海底，环绕在美丽迷人的海藻之中。景色宜人的大西洋藻海，曾因藻类植物无限繁殖而阻塞了航运水道，曾使许多船只沉没海底。但航运史上的悲剧不曾改变人们对这片水域的向往，它依然是美丽的，富饶的。闻名遐迩的大西洋鳐鱼，就在这海藻的世界繁衍生息，并从这里通向四方（图3、图4）。

如果游览一番新艺术运动著名艺术家基马尔设计的这地铁入口处，将会勾起人们复杂的心绪。不难想象，以流动的曲线构成建筑的装饰，似乎源于海藻或鳐鱼等自然形态，或者说是

自然形态的抽象和夸张，并因此形成独特的形式美。但它今天已经残破陈旧，或许被人遗忘了。为此，慕名而来的人，不免怀着沉重的心情浏览着、观赏着、彷徨着。既为呈现在眼前的浪花般迷人的装饰所激动，又为一派凄凉景象而痛心。人们强抑着如同颠簸于大海而头晕目眩似的烦乱心情，震惊于装饰本身所产生的不可思议的艺术魅力。（图5）

有什么理由取消装饰以至装饰的概念呢？装饰的命运在二十世纪的今天，已同生物的化石或退化的器官一样，只有在考古学领域才有存身之处？

1908年，阿道鲁夫·劳斯维也纳分离派中反对装饰的建筑师首先向装饰发难。他在《装饰与罪恶》一文中宣布：“装饰无异于犯罪。”此后，长期影响着设计领域，直至1924年，年轻的艺术家庄·考鲁迫尤加发表《今日的装饰艺术》一文，颇有见地地阐述了自己的独到见解，试图从理论上消除劳斯的影响，纠正功能主义的极端观点。劳斯的《装饰与罪恶》一文同20世纪初法国建筑师欧金尤斯特·贝瑞设计的庞泰路车库（图6）一起，虽已成为诀别装饰的纪念物。但劳斯所阐述的观念并不限于他个人，而是社会上弥漫着厌恶装饰这一浓厚空气的反映。肯定装饰作用的《今日的装饰艺术》能够出版，在当时已经实属不易。不久，功能主义美学占据了绝对优势，大工业生产又摒除装饰于产品之外，这必然对功能主义的蔓延给予有力的支持。

1934年赫伯特·里德（英国著名艺术评论家，著有《现代绘画简史》）撰写了《产品设计》一书，重新论述了装饰问题。他写道：“正确地理解装饰，应该仅限于造型本身，或者说只在于形态美的强调。此外，一切皆为多余，可有可无的东西没有存在的必要。”这里赫伯特·里德赋予装饰新的意义，即：装饰的作用被限定在造型形态这一狭窄的范围内。从此，赫伯

特·里德这句名言几乎成为装饰的新标准,并决定了它的地位。然而,单纯追求造型的装饰效果,并不能取代装饰本身的特殊作用,即使因此而改变了对装饰的忽视,或者说不再视装饰为罪恶,也失去了装饰应有的意义。虽然里德曾希望深入展开学术探讨,无奈正值二次大战之际,人们已无暇顾及此类问题。至此,替代装饰的新概念——设计,便成为风行全球的通用术语,它包容了一切,也包括装饰。有关装饰的理论研究也就至此停顿下来。如果说人们曾对装饰感到厌倦,那么原因何在呢?为什么现代设计忽视装饰的意义,而又缺乏深入研究的兴趣呢?事实上,人类的生活空间不能没有装饰,也不曾被彻底清除干净。即便是新颖的现代设计,也提供了合理的功能空间,并曾令人振奋,但很快就显示出创造意识的枯竭。于是,功能主义的设计师一方面鄙视装饰,另一方面却暗暗地将它引入现代设计之中。他们人为地分解了装饰的结构与形态,并相应赋予装饰以一种新的表现形式。业已消亡的装饰改换成新的形态出现在产品的设计上;翻卷流动的纹样又重新展现于人们的生活空间。

装饰的消亡,装饰理论的衰落,以往的设计论对装饰概念的篡改,曾促使现代人在设计论的基础上重新展开有关装饰问题的理论研究,似乎只有取代装饰的设计论,才是重新考察装饰的起点。19世纪末20世纪初,萌芽状态的装饰理论刚刚奠定了基础,却很快被设计论取代了。有关装饰理论的进一步研究,似乎应该从起点开始和重新订正。然而,在设计论的范围内很难对装饰问题进行更深入地研究。从含义到结构赋予装饰以新光彩的,恰恰是超越设计论而成为20世纪人文科学突出成果的语言学和文化人类学的有关知识。崭新的、具有世界空间意义的装饰,作为文化人类学的内容,更好地触及了装饰的实质。语言学关照了不够周密的设计符号论,并且深入到装饰结构的

较深层次。

然而，目前更为急迫的问题是首先展开装饰的画卷，让我们细心地浏览，记下自己的心得感受，以待深入研究。人们也许对附属于器物外型的装饰不屑一顾，似乎有些微不足道。但是，能够真正发现和感受装饰的魅力也并非易事。孩子们经常用自己的眼和手追踪地毯上的纹样；我们也往往通过对壁纸、门环等装饰形态的欣赏而唤起对曾经生活过的房间或街道的回忆。瓜尔塔·贝雅敏在《贝尔林的童年时代》一书中，记述了主人公幼时因病躺在床上“一边计算着阳光照在房间天井上频频闪烁的光轮，一边观察着墙壁菱形图案怎样变幻出新的组合。”接着描述了主人公在晚宴上对青花餐具的感受：“典雅清丽的青花瓷器冲击着我的眼睛；我的目光紧紧盯住纹样的分枝、细线、花纹，寻找着舒卷的纹样形成的秘密，并从纯青的色调中获得精神上的愉悦。似乎除此之外，再无别的乐趣。”

这里描述的仅仅是孩子们不经心的日常活动，但它出色地反映了视觉从微小的装饰中，可以感受无限丰富的世界。然而，随着装饰的衰落，人们视觉的这种能力也在不知不觉中逐渐丧失了。无视装饰的意义的当代人，往往熟视无睹地在装饰面前匆匆而过。应该说，到了觉醒的时候了，因为装饰能够为你打开一个不寻常的世界。

一根弯曲的线可以圈出一个面，进而形成装饰的空间。曾给人们幼年时代带来乐趣而现在逐渐消亡的装饰领域，重新展现清晰的轮廓。目前，试图深入到这一领域去寻觅，无异于理论上的探险，但这也许正是吸引人的地方。

1. 装饰的概念

确定装饰的概念是个很困难的课题。汉斯·赛多尔玛亚曾在《近代艺术革命》一文中指出：“如今很难为装饰下定义，

因为它已经丧失了原来的意义和作用。”

自30年代以来，不再热心装饰和装饰研究的人们，仅仅把装饰归为一种美术形式——实用美术。这无疑是概念上的混淆，并引起无穷弊端。H·里德首先提出质疑。他在《产品设计》一书中批驳了这一概念，并相应提出美术品与装饰品的分类标准。他认为：雕饰的柱头或彩饰的屋檐，虽然类似独立的雕塑和绘画，但它们毕竟附属于建筑物，并非是独立存在的美术作品。如果将经过装饰加工的建筑或器物视为应用美术，或者由于美术品被运用在器具上而确定应用美术的概念，则必然造成艺术创作上的混乱，致使大批日用产品被描画得俗不可耐，人们不去探索形态本身的美，却仅仅以绘画的形式美化产品的外表。当然，这并非是说工业产品无法成为艺术品，而是说美术与装饰不是一回事。为此，里德提出新的分类法，即：人文艺术和抽象艺术。这一分类法显然来自威林格“抽象与移情”一书的理论影响。里德认为，为宗教服务的中世纪美术，同样具有实用目的——宗教教义的注释，也可以称为实用美术。但从人文主义立场上看，文艺复兴时期的教堂壁画既附属于宗教建筑，又能从这种环境中分化出来成为独立的艺术品。同样的道理，工业产品既可以是实用物，也可以成为观赏物，但就艺术形式而言，则有别于人文艺术而成为抽象主义的艺术品。只有在这一意义上，才可以说艺术性较强的工业产品具有装饰性。显然，装饰并非是美术作品的移用。“各种抽象艺术制约于对称、比例等形式法则，即使有些作品突现了实用功能的合理性，也蕴含着特殊的艺术感染力”。因此，“以实用为主要目的的产品设计，同样会产生抽象艺术的审美作用。”这就是说，工业产品能够成为艺术品。艺术与工业的结合，似乎开辟了工业设计的新天地。

但是，里德的上述观点既有正确的一面，又暴露出两个尖

锐矛盾。其一是他虽然指出了装饰与美术的区别，却因论述的粗浅而给人以模棱两可之感。其二，在他批驳了实用美术这一概念的含混性之后，又把它归入抽象美术这一更为笼统的艺术范畴。装饰究竟如何下定义，能否归为抽象艺术，直接关系到装饰的根本性质。按照里德的解释，造型之外的装饰纹样，仅仅为了“弥补空间的虚无”。他说：“津津乐道于填补虚无空间，只有在未经开化的土著民族或文明民族衰落时才表现得特别强烈。人们常常看到胡乱涂画的厕所墙面、书报空白处以至人体手掌等处。这是人的一种下意识的行为。装饰同这种下意识冲动一样，似乎属于人的固有本能”。“本能不能表现美的本质”、“而仅仅是空间恐怖的无意义的补充。”显然，里德的论述涉及到心理学。这种将纹样装饰等同于胡乱涂画，并与人的冲动本能联系在一起，不可避免地陷入弗洛伊德心理分析的图式中。虽然目前装饰研究已经涉及到儿童画的范畴，但是这种开拓研究范围的探索仅仅是开始。而儿童的绘画也决非是胡乱涂抹。可以断言：装饰是有规律、有结构，并且是具有高度文化水准的艺术现象，是通过技艺学习才能通晓的艺术形式。就象超现实主义艺术大师虽然企图通过书写自动笔记和服用药物获得艺术幻觉，却从来未曾约束自己丰富的创造性一样，偶然的感情冲动，以至随意涂鸦，决不会产生严格的装饰。固然本能不会与美发生直接的联系，但真正的装饰决非单纯是人的本能显现。因此，里德否定纹样装饰的理由很难成立。

H·里德理论上另一个矛盾是以抽象美术取代实用美术的概念。在他提出人文美术与抽象美术的分类中，取代装饰的设计被归为抽象美术的范畴。或者说，在他否定了纹样装饰应有的作用之后，又将产品设计列入抽象美术——同样是美术的一个类属之中了。

把产品设计（或实用美术）归为抽象艺术，理由是两者都

具有对称、节奏、比例等形态价值。抽象美术与现代设计确实在外观上存在着形态近似性，无论是现代设计或是现代美术的入门书，都曾阐述对称、节奏、调和等构成法则。如果将格罗比乌斯设计的“法——古斯”工厂（图7）功能主义结构图与蒙特利安的抽象画（图8）互相比较，似乎也可以把这张建筑设计图看作是现代派的美术作品。然而，怎能将图案相同而材料技法各异的绘画与织绣归属一种艺术类型呢？正象维也纳学派传统的继承人泽德尔迈尔《近代艺术革命》一书中指出的一样，“论述装饰的文章经常引证绘画，……导致近代艺术批评常常出现不着边际的弊病。这无助于各种艺术的独特发展，反而抹杀了各类艺术的本质差别。”

主观地将抽象美术与工业设计归为一类，必然造成概念的混淆。单纯从表现形式或图案效果上两相对照，只能看到两者表面形态的一致性，却很难区分它们各自组织结构的不同特征。然而，设计概念已被后人接受和沿用，应用图案就自然而然地归入设计的范畴。正象泽德尔迈尔所说：装饰业已消亡，图案取而代之。所谓图案，即是以图样表达设计的方案。然而，图案的意义仅仅显现了装饰的表面形式，其真正的深层结构却被抛弃了。假若现代设计取代装饰仍有某些合理因素的话，也仅仅是普呆米斯呆依克反复强调的从中可以发现物态固有的材质美而已。

综上所述，可以看出H·里德对装饰的解释已经失去装饰本来的意义，而在他进行理论论证之前，社会上早已出现类似的发展趋势。19世纪的装饰研究，最初侧重于纹样荟集，仅属于资料汇编，缺少系统的理论分析。在19世纪末20世纪初的一段时间内，威廉·格多亚的《魅力·欧普·莲花》、弗朗斯·塞尔兹玛亚的《指南·欧普·装饰》、斯白露茨的《流行·欧普·装饰》、加姆斯·克多的《历代装饰》等书相继问世，美

化生活的装饰成为考察某一社会意识形态的重要依据。1893年，阿劳依斯·利格尔著名的《美术风格论——装饰史的基本问题》一书在学术界产生很大影响。他借助不同时代装饰空间的不同结构，探寻历史的划期，正象书中序言所说：“本书的内容注重于装饰的发展史。……只要我们沿着历史顺序认真考察，就不难发现每个时代的装饰结构和装饰式样都有不同特点。”目前的装饰研究缺乏突破性进展，仍旧停留在利格尔规定的范围内。利格尔、沃尔夫林、修玛尔造、威林格等人作为著名的维也纳学派的学者，曾经对装饰的研究付出极大的精力，形成了独特的学术思想，即“时代风格论”。新艺术运动^①后期异军突起的维也纳分离派，与维也纳学派遥相呼应，同样对装饰研究给予极大的关注，只有阿道鲁夫·劳斯是攻击装饰的唯一建筑师和理论家。

当各种装饰因机械生产而被有意或无意地驱逐出世袭领地之后，利格尔等人的装饰理论已经无人问津，因此陷于自生自灭之境。进入20世纪30年代，深受威林格思想影响的里德等人，几乎对维也纳派其他学者的学术理论毫无所知，因此走向否定装饰的极端。可以看出，装饰理论是在装饰本身开始衰落时产生的，必然缺少赖以生存的现实基础，有关装饰理论的深入研究因此而中断。显然，如果我们企图重新开展装饰理论的深入探讨，应该从1900年产生装饰理论的初期、从利格尔的学说起步。

本书后几章将详细介绍利格尔的学术思想，这里着重讨论

注①、新艺术运动出现于19世纪80年代，目的是想解决艺术风格问题，反对历史上的样式，想创造出前所未有的、能适应工业时代精神的简化装饰，装饰主题模仿自然界植物形状的曲线。在新艺术运动影响下，奥地利形成维也纳学派，主张新结构和新材料将导致新形式的出现，反对历史样式的重复；维也纳分离派由维也纳学派中一部分人员分离组成，宣传要和传统决裂，主张造型简洁与集中装饰，装饰的形式出现直线；这一派的劳斯拒绝一切形式的装饰。）

几种具有代表性的装饰概念。先从修玛尔造谈起。修玛尔造认为：装饰本身并不存在独立的目的和价值，而仅仅是被装饰物的媒介，是一种纯粹的外显形式。或者说它体现了不同于摹仿冲动和表现冲动的人的一种形式冲动而已。因此，以动物植物的形象或宗教象征作为图案的目的和内容，就失去了装饰的真正意义。只有象阿拉伯装饰那样的几何纹样，才是纯正而又完美的形式。修玛尔造这一观点，给予里德等人建立设计的概念以极大的启示。里德通过《产品设计》一书重申这一主张。他指出，完美的装饰应该舍弃多余的意念而成为纯粹的形式，应该列入抽象艺术的类属。依照修玛尔造所限定的概念，装饰本身没有任何意义，它的形式必须单纯、简洁，最终目的仅仅是满足人们视觉对形与色彩的快感。显然，修玛尔造一方面强调装饰的多余性，应该舍弃，另一方面又指出装饰的形式化，应该列入抽象艺术的范畴。这无疑为里德等人形成设计的概念提供了理论依据，清楚地显示了里德对修玛尔造学术思想的继承关系。里德的设计理论包含着修玛尔造的装饰概念。

基于上述理论的影响，社会上出现两个方面的实践过程。其一，在染织、金工、陶器等工艺领域开始注重材料性能的研究，比较注重实用功能和生产技术。其二，在理论上更加重视形式规律的研究，并以此强调装饰的艺术地位。或许上述理论探讨比工艺实践更有意义，但它们都赋予装饰以崭新的内容。正象奥斯卡尔·古尔夫指出的那样，“装饰物”不同于“结构物”，也不同于“模仿物”。或者说它既不同于机能性的（功能）实用美术，又区别于再现性的造型艺术。从而，在与机能性对立中否定了装饰，又与再现性区别中确认了装饰的独特价值。

修玛尔造和里德开创的形式装饰论，产生了深远影响。此后，并行出现取消装饰和装饰抽象化两种发展趋势，但两者在

强调形式这一点上又是相同的，都把装饰看作是媒介物，否认它的独特价值。如果因此而否定形式的意义，又怎样解释抽象艺术的价值呢？当前，有关装饰的各种问题令人望而生畏，人们缺乏勇气触及装饰的本质，而在一般性探讨中又总是一无所获。与此形成鲜明对照的是有关原始美术和远古装饰的研究，随着考古发现和文化人类学的进展引起现代人普遍关注和兴趣。这足以说明：企图取消装饰之举是徒劳的。当人们与装饰似乎隔绝了近半个世纪之后，却令人费解地对原始艺术产生极大的热情。显然，不需要进行装饰的生活空间极为有限，在更广阔的范围内，装饰属于不可缺少的必然现象。如今，人们对原始装饰的评价已经高于现代艺术，这说明对生活空间客观存在的装饰的研究，可以超越一般形式研究的范围之外。

总之，有关装饰的理论，不能局限于形式的探讨，而宁可成为考古学、文化人类学的研究对象。或者说，被艺术理论和设计理论所忽视的装饰研究，如果纳入抽象艺术的范畴，既无意义，又很勉强。因为在抽象艺术的理论里，不是将装饰视为纯粹形式而剥夺它的内容和结构，就是把装饰当作孤立的纹样而否定它的实际意义。

装饰能为被装饰物增加光彩，但必须与被装饰物结合成一个整体，还应该以被装饰物作为自身存在的前题。与此同时，企图把装饰当作被装饰物的图解，或打算通过装饰建立人与物之间的联系，都是多余之举。

研究装饰，应该探寻它的深层意义，揭示它的真实内容和隐蔽的结构。因此，必须探索装饰与符号、装饰与象征的紧密关系。如果说以往的形式论对于装饰研究显得浮浅，也确认抽象的形式并无深刻的意义，假若再否定装饰的内在结构以及蕴含的深层内容，恐怕将难以推动装饰研究的深入发展。