

SJXCS

设计学丛书

尹定邦 / 主编

风格问题

——装饰艺术史的基础

阿洛瓦·里格尔 / 著

刘景联 李薇蔓 / 译

邵 宏 / 校



湖南科学技术出版社

529952

设计学丛书

尹定邦 / 主编

风格问题

——装饰艺术史的基础

阿洛瓦·里格尔著 刘景联 李薇蔓译 邵 宏校 ■

湖南科学技术出版社

J507
LGE

设计学丛书

风格问题

——装饰艺术史的基础

著 者：阿洛瓦·里格尔

译 者：刘景联 李薇蔓

校 者：邵 宏

责任编辑：柏 立 龚绍石

出版发行：湖南科学技术出版社

社 址：长沙市展览馆路66号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系：本社服务部 0731-4441720

印 刷：湖南省新华印刷三厂

(印装质量问题请直接与本厂联系)

厂 址：长沙市韶山路158号

邮 编：410004

经 销：湖南省新华书店

出版日期：1999年9月第1版第1次

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：13.75

插 页：4

字 数：322000

印 数：1~3100

书 号：ISBN 7-5357-2594-5/J·22

定 价：25.50元

(版权所有·翻印必究)

献给：

克里斯丁·伊夫斯克

和

奥托·巴希特

“设计学丛书”总序

尹定邦

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯到它的起源，我想，那些生活在远古的先人们，当他们或者他们当中的某一个人，用一块石头砸向另一块石头以便打造出有某种功能的工具时，设计就在这一瞬间自然而然地产生了。我的意思是说，设计其实就是人类把自己的意志加在自然界之上，用以创造人类文明的一种广泛的活动。或者用更为简单的话来说：设计是一种文明。

所以，古往今来，大千世界，我们所用的、所看的、所创造的，无一没有人类设计的印痕，无一不体现出人类自身的理性与情感的特征。就像古希腊的哲人所说的：人是万物的尺度。或者像马克思所说的：人按照自己的尺度，也就是美的尺度来创造。这个美的尺度，说到底就是一种人的设计。

然而，设计虽然有如此漫长的历史和如此丰厚的遗产，但对于设计本身的认识却只是晚近的事。设计受到社会普遍的关注，同时，把设计上升到一个学科的高度来研究，则是从19世纪末才开始的事实。西方现代设计运动当然要从上个世纪末的英国人莫里斯算起。20年代在德国创立的包豪斯学校，可以看作是现代设计教育的起点。在这之后，设计就日益成为社会生活中不可或缺的部分，扮演着越来越重要的角色。比之传统经典的视觉表达样式，设计的确拥有与现代社会接轨的实用性与操作性，也从根本上改变了整个社会的外在形式。

现代设计的观念在五四运动以后才开始传入中国。二三十年代我们有像庞薰琴等那样优秀的设计家和设计教育家，许多西方的设计也随之进入中国。然而，非常奇怪的是，近半个世纪以来，设计却被定名在“工艺装潢”这么一个狭隘的范围里而长期不能自拔。在过去那个特定的环境，设计无法成为一门社会性的产业，设计教育更无从谈起。人们对于设计的淡漠，艺术界对于设计(工艺装潢)的轻视，都发展到了一个令人不解的程度。这当然首先得归究于某些特别的原因。改革开放以来，情况有了一个根本的变化。20年来，设计不仅得到社会各界的公认，而且自身已经成为不容忽视的巨大的产业。广告设计、工业产品设计、室内设计、服装设计、环境设计、建筑设

计，等等，都在不同程度上得到了长足的发展。今天，我想我们可以毫不夸张地说，设计已经深入到生活的方方面面，日复一日地改变着人们对自身的认识。

不过，即使如此，我还是觉得设计本身依然存在着许多问题，而最严重的问题就是缺乏对设计理论系统而深入的研究。不从观念入手，不解决理论问题，不把理论问题落实到教育上，设计的发展最终还是会有限度的，会影响到整个设计水平的进一步提高。之所以要编辑这一套“设计学丛书”，我想目的也正在于此。我希望藉此能够引起中国设计界中人对理论问题的关注，进而对设计教育的关注，更希望藉此工作来为建立中国自己的设计理论打下良好的基础，并最终使设计学成为一门真正的教育和实践两方面都得到落实的学科。

丛书着眼的是一种设计的文化研究，唯其如此，它所包含的内容才会特别的丰富多样。事实上，这只是一个开始，但却是一个良好的开始。我觉得，总有一天我们会收获到丰硕的果实的。到了那一天，我们才会觉得我们的工作没有白做。

我期盼着这一天的到来，我也强烈地相信那一天一定会到来。是为序。

1999年1月28日于广州

序 言

我们的研究生，甚至连他们的老师，能充分体味里格尔《风格问题》的意义，把握那气势恢弘俯仰古今的历史布局，它细致的分析与博学的议论，以及理论主题之间关系的会有几人呢？对我而言，我觉得艾弗琳·凯恩（Evelyn Kain）的英文翻译异常精彩，读来极有收益。译文地道、流畅，这是翻译里格尔作品的首要条件。里格尔文章的节奏往往带有口语的节奏感。事实上我们也知道，他在大学任教时出版的文章和他的讲课是直接相关的。

我希望译文能表达出里格尔作品中的隐含激情。我们都能感觉到，他所讨论的问题都是重要的。艺术作为一种绝对的必需，其本质及其与人类生活的关系最为重要。这正是形式主义初期的根本意义，它认为艺术不是从生活中分离出来的，相反，艺术是人的的一种极其根本的欲求，它不依附其他任何事物。

《风格问题》在里格尔思想和作品的发展中占有重要位置。他发表了一系列专门的文章，论述装饰艺术（尤其是织物）的研究。这些文章是他当时任维也纳艺术与工业博物馆（The Museum of Art and Industry）织物管理员时的工作成果；该博物馆是模仿伦敦南肯辛顿博物馆（London's South Kensington Museum，现又称维多利亚与阿尔伯特博物馆）设立的机构。他的作品在思想上与当时盛行于维也纳的美术和工艺运动并行一致。在博物馆里，他长期的工作是为东方地毯分类，这使他有机会练就了对那些精巧复杂的图案作描述和分析的过人本领，并在讨论装饰图案中显示出来，成为《风格问题》的突出特色。

1889年，31岁的里格尔成功地取得了在大学任教的机会。1890年和1891年，他讲授装饰艺术史的课程，《风格问题》便是他新工作带来的第一本著作。此时的里格尔有了更大的学术抱负，形成了一个大胆的历史观念：他声称，从古埃及王国直至伊斯兰世界（因而也是直至现在），装饰艺术历史上存在着从未间断的连续性。更明确地说，里格尔从一些基本花纹的永恒性中看出了这种连续性，虽然这些花纹在外表上已产生了很大的变化。但基本的图案，如棕榈叶饰、玫瑰花饰、浪卷线或卷须，以及之字线等，还是可以透过种种表象觉察出来。

《风格问题》是一本辩论性著作。它的主要争议点是G·森柏（G. Semper）的追随者们所捍卫的论点，即装饰品的形式来自生产的技术和材料的性质，尤其是编织工艺

另一方面，里格尔也反对模拟说，即植物装饰是作为对自然形态的自发性模仿或抄录而产生，风格化是二次现象的说法。这在书中虽然不像对“材料主义”理论的抨击那样贯穿全书，但对里格尔来说它却是十分重要的部分，并且在后来的年月中他以更大的精力来探讨了它。以上两个相反的论调使里格尔同样难以容忍，它们共同的地方就是都把装饰艺术的产生从其独立的历史中分离开来。

那么，里格尔给我们展示的装饰艺术史就是很少的几种基本花纹的无休止的、从不厌倦的反复，在漫长的岁月中，只是由于异族的介入，才有新花纹的出现。比如卷须，就是迈锡尼文化采用的卷浪线基本花纹被揉进了埃及和古代近东的传统而产生的。在里格尔的脑海中，存在着一个潜在的作为核心的基本花纹，这个核心从不间断的历史连续性，证实了艺术追求、艺术自由以及艺术不可约减的独立。

《风格问题》表明了里格尔最具形式主义的观点：同样的几个图案既有着从不间断的历史连续性，又能在经常的再现中显出不尽的创新，说明这种艺术是完全独立于外界条件和其他的人类活动的。在本书中，里格尔“艺术意志”的概念（可翻译为“艺术意图”、“艺术目的”、“意志”或别的什么）才正在形成——书中这个词的使用还怯生生的，但这个概念后来变得极其显赫，体现了一个时期的世界观。而在撰述《风格问题》时，里格尔最急于表现的是人类审美欲求的自主与自由。

里格尔的理论思想并没有成熟。他还思考过按照美的标准创制形式的愿望，持着正统的态度，似乎还是觉得希腊艺术是最高的境界。到撰写《罗马后期的工艺美术》时，他已超越了这种审美比较的学说，更加重视表现手法，也更致力于明辨文化的一贯性与视觉艺术领域的自主性之间的关系。他把“美”看作是希腊的特殊贡献，但只是在更广阔、更有表现色彩的视野中所存在的多种艺术可能性之一。他不再相信任何衰落、消亡的思想，而把进步仅仅视作一种相对的活动；随着表现的观念变得更加重要，表现目的系统地使形式回复了其性质。或者反过来，形式要严格地与其内在的表现动机联系起来理解，而不能按照前定的形式标准来判断。

年深日久，这些理论问题完全吸引了里格尔。因为艺术是在某一时间内表现（《罗马后期的工艺美术》，1901），或者以某一类型表现（《荷兰肖像群画》，1902），里格尔越来越关心艺术最终为何。

在《风格问题》中，里格尔主要还是力图建立一种历史源流的连续性。因而书中直接运用哲学方法或实证主义传统的历史批判方法，为此，看看这本书如何经受住时间的考验，是一件饶有趣味的事。

有大卫·卡斯特利奥塔（David Castriota）的帮助，我们现在可以这么做了。为这个新版本，他承担了一项极其艰巨的工作：根据100年来的学术成果来检验本书。当然，书中有许多细节是需要更正的，一些思想也需商榷，比如作者将埃及装饰作为绝对的开

端来介绍。但总而言之，里格尔的基本叙述是经得起时间考验的，他的许多假设和直觉已被后来的研究和考古发现所证实。在其第一个 100 周年到来之际，本书作为一本揭示古代和中世纪装饰艺术史的著作，并没有被束之高阁或遭遗忘，这是非同寻常的，也是对一本学术著作的最好纪念。

亨利·塞尔纳 (Henri Zerner)

注释者的介绍与谢辞

在 1893 年前的那一段时间，阿洛瓦·里格尔着手进行一项工作，那就是为人们全面理解西亚及地中海古代和中世纪的装饰艺术编纂资料。那时的环境是最适宜从事这样一项浩大的工作的。当时的艺术史学家们已经认识到，在无论大小的所有艺术媒介中，应用性的装饰作为一种主要的艺术表现形式，对于古代以及后来的民族都是颇为重要的。这种认识主要来源于早期的考古学家、古董鉴赏家和 19 世纪的人种史学家所收集的大量新材料。尽管如此，人们对希腊、埃及以及近东的前古典研究却仍处于起步阶段。海因里希·谢里曼（Heinrich Schliemann）近年在特洛伊和希腊本土的重大发现，为研究爱琴海青铜时代的文化打开了大门，但克里特岛的米诺亚文明，尽管举足轻重，却仍有待伊文思爵士（Sir Arthur Evans）的发掘和研究。最早前往美索不达米亚和伊朗的探险者，如亨利·雷雅德（Henry Layard）、弗兰丁（Flandin）、科斯特（Coste）等，用他们带回的图片和发现让尚处发展初期的考古界兴奋不已。但近东的主要遗址和都市，如亚述、巴比伦、美索不达米亚的乌尔、叙利亚的乌加里特、伊朗的苏萨和波斯普里斯（Persepolis）等，仍大多未为人知晓，直到本世纪初以及此后的几十年，由德、法、英、美等国的考古学家们进行了大规模的考察后，才见诸于世。

我们对古埃及文化则较易接触。一则由于尼罗河谷的古迹规模大、保存好；二则这些古迹广泛采用石料；再则这些古迹采用了大量的、含义丰富的象形文字作装饰，而这些文字又在欧洲人进入埃及后很快便被破译了。但是，即使这样，我们必须料想到对许多的埃及重要遗址和手工艺品所知不多，或根本毫无所知，例如那些出土于吐坦卡门（Tutankamun）或阿马拿（Amarna）墓葬的物品，而这些出土物品对我们理解埃及艺术、宗教、社会有着重大的作用。此时即使是基础更好的古典考古领域，也依然相对落后；主要的纪念性建筑，如帕加蒙的宙斯祭坛，或罗马的奥古斯都和平祭坛，仍鲜为人知，只得到部分挖掘，而且没有得到恰当发表。

如果我们想想，自里格尔于 1905 年逝世后人们已收集了多么丰富的历史的、考古的艺术材料，相比之下，当时能供他研究的材料是多么有限，那么我们就不会奇怪为什么许多学者只把《风格问题》视作时代片段了。从编史的观点来看，这本书诚然是一本饶有兴味的时代记录，但它的观点、内容和结论，因为资料样本的有限而令人遗憾地失于偏颇，因而再没有任何直接、实用的价值。然而，对《风格问题》这样定论又未免缺乏洞察力而流于简单化。正如杰出的艺术史家、批评家迈耶·萨皮罗（Meyer Schapiro）曾向我指出的，一项研究的价值和效用并非完全取决于对资料的穷究。一个人通过研究

数量较少然而挑选精到的材料，同样可以作出大贡献——只要这些物品能很好地代表了其级别和类型，只要分析的形式仔细、深透，方法正确。

不能否认，这种材料的限制和空白无可避免地制约了里格尔对古代和中世纪早期装饰的研究，但今天如果有谁轻视《风格问题》的积极意义的话，却是无知而狭隘的。《风格问题》的贡献远大于它的不足。我们也不能否认，后来在远古、古希腊后期以及伊斯兰装饰艺术领域的学术研究，都大大依赖了这本作为起点的富于启发性的著作。对于把装饰设计作为一种历史现象进而关注其分析的艺术史家和考古学家来说，早期里格尔的研究成果仍不失为一个有价值的引入口或出发点。

里格尔最初酝酿这项工作的时候，已经觉察到可供援用的材料的贫乏以及由此而带来的问题。但即使这样，他仍然认为对于他在书中一再主张的那种方法来说，这不成为最主要的障碍。他觉得，他的研究旨在寻出装饰艺术作为一个统一的或彼此相连的现象，由古埃及演进到伊斯兰时代的轮廓，真正重要的问题是历史连续性的整个观念。到了19世纪末，欧洲学术界对装饰艺术的研究都被某些实证主义观念所统治，特别是材料主义艺术理论，这种理论把装饰的风格和结构的形式属性尽数归于原材料和技术决定。在动植物的形式化问题上，人们可以把自然模型或者类似物，看作决定因素、替代材料和技术原则，但结果都是一样。在几何形的和风格化的动植物装饰之中，形式或风格模式在这时显然仅仅被看作普通的技术和模仿技巧的被动产物，因而从历史角度而言没有什么意义，不可能作为艺术嬗变或扩散的余迹或证据来理解。

里格尔顶着强大的、顽固的反对意见，顽强地抵制这样的观念，并向之挑战。与之相反，他把艺术产品看作是一种创造性的心智成果。艺术形式，特别是来自于自然形态的形式，是积极地源于人的创造性思维及其引发之意念的物质表现，而不是对技术手段或自然原型被动的反应。诚然，艺术设计无疑要服从媒质技术的多种可能性和要求，但里格尔总是坚持创造性的自主和选择的原则，认为这是艺术活动的根本。从这样的观点来看，艺术形式是非常独特的产品，其重复出现可以也应该在人的相互作用中得到解释。独特的艺术概念不仅是意念，也是传统，可以代代相传，也可以从一个文化传至另一个文化。在一个富有创造力的艺术家手中，传统形式也可以产生变种，在先后传递或跨文化扩散的时候产生新的事物。里格尔接受了达尔文的精神，力图为这个进化过程及其衍生的形式或风格的现象范围溯源、定位、分类。

里格尔和他的反对者们存在着方法论的或者意识上的对立，这有助于我们理解为什么他有时倾向于夸大其辞，可能那是作为一种有意的修辞或争论的技巧吧，虽然这导致他作出了一些今天必须修正的结论。对于挑剔的读者来说，由于历史事实的资料空白，他们很可能对《风格问题》不以为然。叙利亚和列凡特（Levant）的艺术，以及爱琴海艺术，在公元前2000年下半期横跨地中海东部的装饰艺术国际潮流中所起的作用，全都超过里格尔根据19世纪90年代的所知而作出的估计和臆测。埃及是非常善于吸收这些地区的艺术花纹和主题的，而列凡特则成为传送埃及的样式和设计原则的主要渠道或

中介，这些样式和原则在公元前 1000 年的早期，终于成为美索不达米亚地区装饰艺术的基础。

里格尔认为装饰艺术在发展的早期中心倾向埃及，这与他在评价后期的装饰时认为中心倾向于希腊是一致的。当时被他认作“希腊精神”的特别贡献的那些多种多样的卷须图案，今天已知道是米诺亚或克里特、叙利亚艺术家们的发明，尽管这些图案的确是在希腊艺术中最后形成典范形式，并得到最大的流行。从更广泛的方法论角度看，人们可以挑剔里格尔过度的形式主义理论，指责他把装饰的形式或设计极大地归功于艺术想象的意愿，甚至于不顾自然实物或技术方面的反证。而对艺术嬗变的缓慢过程，他有时又强调因果论，带有历史主义或历史决定论的意味。里格尔时常断言，早期诸文化的艺术成就是无法与希腊人相抗衡的。这种观念既是他的时代的产物，又是他关于装饰品的“纯装饰”功能的假想，也就是他的“艺术意志”——一种推动和形成某个时期或某个民族艺术的、无处不在的精神或冲力——的观念。今天人们在试图弄清或解释一些主要风格趋势和发展的根本原因时，则要谨慎得多了。

不过，综合来看，《风格问题》总的历史构架和结论非常成功地承受了时间的考验以及后来研究的检验。今天仍可以看出，埃及装饰艺术首先成功地确立了制作花形或植物装饰系统、连贯的方法，这种方法对后来在近东和爱琴海的中、后期青铜时代盛行一时的装饰艺术造成极大的影响。今天我们都确信，希腊装饰在后几何时代（Post Geometric Times）出现的急剧变化，是来自对近东和埃及的基本花纹和设计原则的吸收，希腊人经过长时间慢慢的修改后，产生了一些全新的东西。今天的学者也都毫无困难地认识到，装饰艺术在古典时代、希腊时代、罗马时代、希腊时代后期的进一步发展，是起源于古风阶段的一系列无间断的变化进步。即使是伊斯兰人，也没有谁会对这种观念——或者准确地说，是事实——提出异议：即中世纪近东地区的阿拉伯和几何风格的装饰，是延续了从同一地区的希腊、罗马以及希腊时代后期的艺术中继承下来的基本花纹、设计原则和趋向。

里格尔从没打算使《风格问题》成为一部关于整个装饰艺术的最终历史，或者是一部关于他所研究的装饰任何单独发展的最终历史。它是一个基础，正如其副标题所清楚表明的一样，在其上可以进行进一步的研究。这很快就变成了事实。在此后 20 年内，恩斯特·赫兹弗德（Ernst Heyzfeld）出版了一本关于萨马拉的阿巴士德宫（Abbasid Palace at Samarra）丰富的建筑装饰的论著，使用了里格尔的分析方法和术语，为早期伊斯兰装饰研究开创了一个全新的阶段。里格尔的著作也为埃及学者萨菲伊（Shafi'i）的阿拉伯风格研究提供了出发点，这是仅有的另一个延续性研究，为海伦·康托尔（Helene Kantor）对古代埃及和近东装饰作全面研究的博士论文（芝加哥大学）铺平了道路。可惜该论文自 1945 年以来一直未得到发表。在古典的和欧洲的考古领域，《风格问题》使得许多更加具体的研究得以产生，其中最有影响的是保罗·雅各斯塔爾（Paul Jacobsthal）对希腊装饰的研究，以及他所考察的希腊艺术对欧洲铁器时代凯尔特人

(Celts)装饰艺术的影响。通过雅各斯塔尔，里格尔的影响还一直传到英伦和欧陆考古学家的身上，影响了他们对拉丁凯尔特（La Tene Celtic）艺术的研究。甚至对里格尔比较挑剔的古典派考古学家，例如伊马·克利曼（Imma Kleemann），也是以首先在《风格问题》中确立的研究和分析方法及术语来作出他的批评的。

从这个观点看来，我们这本书有好几个目的，最直接的是，它旨在提高人们对里格尔在装饰研究方面贡献的认识和欣赏，使他的贡献更可能对那些水平较低的人有所帮助，更容易被那些欲为“世纪末”（fin de siècle）维也纳德国人之难题费一番功夫的人士所借鉴。不过，本书还意欲有更大的实用价值和编史的意义。其他语言的论著，仍没有对古代或中世纪早期的装饰作过综合的考察，仍没有像《风格问题》这样对一些主要的发展阶段或这样大的发展跨度作过研究。因此《风格问题》仍然是唯一一本详尽而切实地介绍了近东和西方的植物装饰的分类、分析和所用术语的书，而这些分类、分析、术语对于研究这些时期的风格化了的装饰，是不可或缺的。仅仅因为这个原因，它就仍然是一本有价值的专著，其成果与经验现在可让更多的学者和研究人员借鉴了。

为了最大限度地实现这种实用价值，我们在《风格问题》的译本里附上了广泛的学术注释。这些注释按字母（而不是数字）依次楔入正文，目的是避免与里格尔的注脚相混淆。它们可让读者参与到自里格尔时代以来所积累的、关于某一点或某一题材的有关研究成果，也能参考到新增加的艺术品或古迹，这些艺术品或古迹对于里格尔的发现可能是检验，可能是异议，也可能是确证。这些注释多少有点偏离了主题，为的是令读者更清楚地了解到注释是如何切实地、富有批判性地制约着本书的观点的，里格尔的论述又是如何与新材料相适应的。结果，本书便不再是过时的了，读者可以选择性地利用更新的资料和研究成果追寻一个问题。

在一定程度上，这些注释和其他附加材料都是编辑加的。它们提醒读者注意一些新出版的、更易查找的材料，这些材料里格尔曾在注脚中引用过以作补充比较之用。注脚还按照更现代的规范和标准来重新作了组织或扩充。1893年的缩略语，尽管那时人人熟悉，但今天的读者常常会觉得含混难懂，不过我们还是全部引用了。原来有许多缩略参考资料使原文显得冗长突兀，经过扩充后，被移到了附加注脚处。注脚和原文中原有的小误差，如日期、媒介物、出处等，也都作了修正，所有这些更正都在注释中用括号或说明来注明。图片目录也作了扩充，全部收入了资料来源的引文，这既是为了方便读者，也是为了补救里格尔有时在注脚里忘记注明来源的疏忽。因而本书不仅是新的译本，更是一个新的版本，希望新添的材料对即使谙熟原书的读者也有用。

在改进图片质量方面，我们也同样下了一番功夫，原来版本的铜版图片效果较差，那是从更早的出版物上复制过去的。这些复制实际照片的铜版图片在本书中有的被换成了黑白图片，但所有含有对物件做了艺术处理的图片都一概保留。这包括复制油墨画或水彩画的铜版画，还有占了原书图片大半的线描画。为了达到最好的图片质量，这些图片全部从里格尔所用的资料中直接翻拍。里格尔所用的图片许多是从更大的画幅上或物

件上截取下来的，虽然在《风格问题》的原版中对图片作了巧妙的删剪，常常让人难以看出。有鉴于此，本版的图片没有删剪得那么厉害，以表现原图的整体背景。

19 世纪的这类图片无疑会有质量的参差和不同程度的失真，因而与艺术原作不尽一致，但我们决不能忽视，里格尔与他的同时代人在很大程度上，就是根据这些图片形成了他们关于古代装饰的观念和印象的。里格尔就是靠这些图片来写成他的文章的，因而它们构成他的文章不可分割的一部分，因此对它们根本谈不上改进或修正。随随便便地忽视这些线描画、水彩画的考古价值也是不对的，对于那些自发现后不幸已经损毁或湮没了的作品，它们提供了这些作品的设计和细部的无可估价的记录。

本书的技术词汇或术语是经过译者和注释者的精心考虑和磋商后定下来的。在可能的情况下，它都沿用雅各斯塔尔在《早期凯尔特艺术》（*Early Celtic Art*）中确立下来、并在受雅各斯塔尔影响的英国学者中流行的术语，它们是从里格尔所用的术语中转译成英语的，不过，雅各斯塔尔在这本书中对希腊和近东装饰的探讨还很有限，只是注重于那些跟他的基本主题——即凯尔特艺术有关的形式和问题。在很多时候我们都有必要从零开始，要依靠那些接近里格尔的德语意思的词语，同时又要避开他有些词汇的过份冗长、描述太多或拖泥带水的特性。为了使英语术语的意义和用法尽可能的清楚和准确，注释者还编了一个词汇表，注明术语的意义和说明它们的用法，同时还涉及有关的原典和图片。词汇表的每个词条收进了原来的德语术语（语音上与英文相当的除外）。

凡此种可以清楚看出，我们这本书不再是 1893 年的那一本了。首先它是一个译本，反映出翻译本身固有的各种东西。通过增加注释，它现在成了里格尔和他之后的研究成果之间的对话。这种研究成果，就像发现新的艺术品或古迹一样，要求人们以新的上下文、新的观点和潜在的可能性来重读里格尔的著作，这种情况自 19 世纪 90 年代就已经出现了，而且无疑还会继续出现。因此，现在这一本《风格问题》是写给 20 世纪 90 年代以及将来的读者的，通过它，新的学者可以思考那些过去曾深深影响过艺术想象的装饰设计所包含的挑战性和复杂性。

《风格问题》作为一本书，因为与我们自身的时代有特别的关系，也应当会重新流行或为人们所注意。在我们这个时代，后现代建筑和室内装饰的建设者和理论家，已经以新的眼光来看待装饰的作用以及在改变已有环境的创造性过程中传统带来的负担。而且，我们这个时代的历史学家、批评家、认识论者，已经对历史或文化的连续性和进化这整个观念背后的基本设想提出疑问。现在人们不再寻求连续性、关系和序列，而是热衷于寻求非连续性、差异和断裂。《风格问题》在这种重新评价中一直是十分突出的焦点和目标，我们思考一下这种新观点将使人们怎样重读本书，是很有意思的。

连续性无疑是一个中轴性的概念；它只能依据永远与之相互依存或相互影响的变化过程来衡量。如果本书所讨论的这些艺术品确实构成连接古今装饰艺术之链的一环，诚如里格尔所热切坚持的那样，那么我们只需比较一下该链的各种断缺的例子，就能看到这种连续性之中时常出现的、活跃的变化了，也就能欣赏到里格尔的分析是如何确切地

把握住了艺术生产的变动方向。《风格问题》有力地证明，文化的、创造的力量可以使人们借用和保留已有的艺术概念和形式，亦可以导致艺术发展的裂变。随着本世纪末期的临近和新的思想焦虑及争议的出现，艺术史家们如能重新考察和讨论漫长而复杂的艺术进程的意义，将是不无裨益的，而里格尔的研究正是试图揭示这种意义。

我要向那些曾对本书的注释给予了极大帮助的所有人致以深深的感谢。首先，我要感谢我的助手希特·霍茵芭克尔（Henther Hornbuckle），她在查对所有可能有关的书目参考资料中付出了很多的时间和精力。她工作不辞辛劳，认真负责，使注释尽可能完整时新。我还想多谢杜克大学图书馆的工作人员，他们以其丰富学识和敬业精神，使我们得以参考到本工作所要求的大量资料。帮助查阅整理资料的人员包括肯·博格（Ken Berger），伊莲娜·内尔逊（Ilene Nelson），乔·里斯（Joe Rees），乔安娜·谢勒（Johannah Sherrer）。在杜克大学联合图书馆基金处（Interlibrary Loan Office）的工作人员中，我尤其要多谢莱珀卡·戈梅兹（Rebecca Gomez）、杰德·凯莉（Jade Kelly）、琳达·普尔内尔（Linda Purnell）、克利福德·桑德逊（Clifford Sanderson）。我知道为了取得我要的大量资料，他们倾其所有，我不仅欣赏他们的才干，也佩服他们的耐心。我特别要感激亨利·塞纳尔（Henry Zerner）在整项工作中所给予的指导与支持，感激本书译者艾弗琳·凯茵（Evelyn Kain）所表现出的细心、耐性和灵慧，我还想多谢普林斯顿大学出版社的美术编辑伊丽莎白·鲍华斯（Elizabeth Powers），尽管她是在我们的工作已经上轨后才加入的，但她在整个最后阶段都给予了我们极大的帮助。我们这项工作完全是合作的结果，没有各位有关人员的参与，是决不可能完成的。

大卫·卡斯特利奥塔（David Castriota）
于杜克大学（Duke University）

SJXCS

《设计学丛书》编委会名单

主 编:尹定邦
编 委:尹定邦 范景中 邵 宏 赵 健 王跃生
李薇蔓 周启新 熊穆葛 龚绍石 柏 立
责任编辑:柏 立 龚绍石
特邀编辑:周启新 李薇蔓
技术编辑:方旭东
装帧设计:刘苏斌

S J X C S

DM01/13

目 录

□ 引言	(1)
□ 第一章 几何风格	(8)
□ 第二章 纹章风格	(23)
□ 第三章 植物装饰的引入和装饰性卷须的发展	(27)
一、近东的装饰	(29)
1. 埃及装饰：植物装饰的发展	(29)
2. 美索不达米亚装饰	(46)
3. 腓尼基装饰	(53)
4. 波斯装饰	(57)
二、希腊艺术的植物装饰	(58)
1. 迈锡尼装饰：卷须饰的起源	(59)
2. 迪皮隆风格	(76)
3. 墨利安装饰	(78)
4. 罗德岛装饰	(81)
5. 早期比奥提装饰和早期阿提刻装饰	(87)
6. 交织卷须饰	(90)
7. 卷须饰带的发展	(96)
8. 整体卷须图案的进一步发展	(100)
9. 莨苳饰的出现	(105)
10. 希腊化和罗马时期的卷须饰	(117)
□ 第四章 阿拉伯装饰	(130)
一、引子	(130)
二、拜占庭艺术的卷须饰	(136)
三、早期伊斯兰卷须饰	(152)
□ 注释	(176)