

经典装饰

CLASSIC DECORATION

室内篇

张 斌 杨北帆 编著



天津大学出版社

经典装饰

○ 室内篇 ○

张 斌 杨北帆 编著

天津大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

经典装饰. 室内篇 / 张斌, 杨北帆编著. —天津: 天津大学出版社, 2001.6
ISBN 7-5618-1445-3

I. 经… II. ①张…②杨… III. 室内装饰-建筑设计 IV. TU238

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第024126号

出 版:	天津大学出版社	开 本:	889mm×1194mm 1/16
出 版 人:	杨风和	印 张:	11.5
地 址:	天津市卫津路92号天津大学内	印 字 数:	405千字
电 话:	发行部 022-27403647	版 次:	2001年6月第1版
	邮购部 022-27402742	印 次:	2001年6月第1次
邮 编:	300072	印 数:	1~5000
印 刷:	北京人教方成彩印厂	定 价:	89.00元
经 销:	全国各地新华书店		

如有印装质量问题, 请与本社发行部门联系调换。





经典装饰

前言

装饰是一种文化现象。

文化具有广泛的意义，但一般均少不了传统和创新这两个环节的内容。我们在本书中所涉及的经典均是文化。一方面因为它们是一种典范，是后人学习的范本；另一方面它们又都是创作的结晶。单纯重复别人不能成为经典，更不是文化。文化的价值在于那个“化”字，它应该具有传播、演化和感化的作用。装饰的作用不单单只是整洁、美观，更不是炫耀、卖弄，装饰应作为艺术与文化的一部分。

我们将装饰提高为文化艺术的最主要目的，在于要使人性得到尊重。文化面前人人平等，谁都有享用文化和创造文化的权利。没有发达的商业社会，就没有做装饰的起码能力。但过分的商业气息会破坏装饰工作需要的起码环境。装饰不仅仅是使用昂贵的材料和精工细做，如果在这方面过分了，体现的只能是虚荣和对劳动的浪费。当资金紧缺时，你可以通过合理的选择，同样能得到高水平的装饰。面对一个装饰工程，如果没有规范的市场运作，很可能因为这样或那样的纠纷影响正常工作的进行。但如果把一次装饰的全部内容都用固定的价钱死死规定在合同条款上，在所谓的公认标准之下，我们得到的多半是索然无味和千篇一律。事实上，现在的状况就是这样的，这还不包括商业欺诈和暗箱经济的后果。

把装饰作为文化而不是财富谈何容易，我们只能尽力在二者之间寻找平衡。平庸的装饰没有真正的价值。对装饰没有一个正确的文化观，就难以产生经典。

编者

2001年1月

目 录

绪论	1
第一章 地中海及周边的古代世界	5
一、埃及——空间中实体的创造	6
二、美索不达米亚及波斯——空间中面的装饰	8
三、爱琴文化——为装饰而画	10
四、古希腊——科学与理性	11
五、古罗马——古代世界的集大成者	12
第二章 中古时期的世界	23
一、拜占庭——东、西方文化的结晶	24
二、哥特风格——“蛮族”真正的创造	28
三、浪漫的炼狱——古堡与民居	32
四、阿拉伯——闪族文化的复兴	34
五、中国和东亚——走在前面的东方	39
第三章 文艺复兴到古典主义	45
一、文艺复兴——创造中的规则与秩序	46
二、巴洛克——戏剧化的表现	56
三、洛可可——回归自然	59
四、古典主义——复兴与怀旧	62
第四章 近现代风格	69
一、工业时代——实用艺术	70
二、新艺术运动——“最后的和弦与新的开始”	72
三、现代主义——新的美学	81
第五章 经典的作用	113
一、关于基本形式——原型概念的明确	114
二、在经典影响下的设计过程——构思的基础和技巧	126
三、风格——艺术的表现	139
四、构造技术——完成工作的基础条件和可行性	165

绪论

翻开历史书或是走进博物馆，我们可以看到，在创造人居环境的过程中，自从度过了最初的以满足基本功能需求为目的的原始阶段，人类就从来没有完全撤离过装饰。只是在19世纪末，奥地利人卢斯在他的文章中写了这么一句话：“装饰就是罪恶。”当时那些被机器的魅力深深打动的人们，对此大肆鼓吹，使之成为盛行一时的世界性名言。然而，没过多长时间，装饰又以更缤纷的形式卷土重来。

在20世纪的60至70年代，中国人也度过了一段没有装饰或仅有一种装饰的时期。事实上，卢斯处在一个革命性的年代，他和他的同事们反对装饰，他们反对的是不顾社会现实、不顾时代进步的矫饰，他们对装饰实际上有新的理解和新的探索。在历史上，那是一次高潮的延续。而我们所处的那个年代，只有太多的摧毁、砸碎，没有人去建立新的东西。在历史上，那个年代只有空白、断裂，从前的被遗忘，今后的难以为继。今天当我们可以放开手脚为生活做装饰的时候，我们是否有种有心无力的感觉呢？

今天发生的许多不称心的事情，可能就与这种断裂有关。就装饰而言，虽然近年来室内环境已大大改善，而且出现了不少的优秀装饰作品，但总体来说是不尽如人意的。这里有经济方面的原因，但观念问题还是主要的。设计师的设计理念、大众的美学常识及审美取向，都缺乏一种可以用理性知识来说明的标准。不知大家是否同意，单凭昂贵的大理石、榉木，加上精美的雕刻和精湛的做工，但没有理念、没有设计，并不能产生一流的好作品。

前几年参观过一次美国纽约大都会博物馆。旅游指南类的书籍均称

该馆名列世界几大博物馆之内，如何如何辉煌灿烂，藏品如何如何丰富、珍贵。但看过之后不免大呼上当：展馆内空空荡荡，展品稀少。与欧洲、中国的博物馆相比，其突出的优势只是宽敞，可以绕着圈地观赏展品。想起在梵蒂冈博物馆里，摆放在那里的几千尊大理石雕像的几千个台座，它们本身就是精美的大理石雕刻，而且看上去分明经历了成百上千年的光阴，说不定是古罗马或文艺复兴时哪位名匠的习作。这些东西要是摆在大都会博物馆里，就是宝贝，而在梵蒂冈博物馆却像货物一样被堆放着。

图0-1

美国纽约大都会博物馆里的装饰艺术展览，图为一个客厅装饰的复原。展览复原作品的内容包括美国历史上著名人物的住宅、著名设计师的作品、著名装饰风格的实物和著名历史事件的场所等。



擅于创新的美国人，面对宽敞的展厅，灵机一动，办起了装饰展览。

全世界的博物馆都要做装饰，但再出色的装饰也是为了更好地展示展品。世人熟悉的巴黎奥塞美术馆及卢浮宫美术馆，装饰设计出自大师之手，是举世闻名的艺术作品，但他们的任务也只是完成一个空间环境的创造。而大都会博物馆则是专门划出不少的空间展示各种不同风格的室内装饰。这便是我们参观时觉得上当的一个重要原因。

后来当接触的装饰艺术越来越多、感觉这个专业内理性知识的因素越来越重要、而现实中又是那样缺乏时，想得最多的竟是大都会博物馆里那些当时觉得上当的装饰展览。

事实上，现在想起大都会博物馆的展示内容，仍然觉得价值不是很大，有价值的是这个想法本身。如果我们也能办一个展览，将人类有史以来的装饰文化展示出来，至少我们可以将断裂的地方接补起来，将我们的装饰文化能够真正延续下去。这样的展示绝不是资料的罗列，也不是成品的陈列，而是通过对文化发展过程进行理性的分析理解，尽可能多地找到属于美学理念范畴的东西。这样，在此后的装饰设计中，就有可能更多地摆脱盲目模仿、创意枯竭、底蕴不足等常见问题。

现在的客户对设计师提出的要求，多是“新颖”、“有创意”、“多少年不落后”等等。但实际上许多看似新奇的设计给人留下多少印象，而成百上千年的经典之作却让你每次见到都能耳目一新。这种现



图0-2

美国纽约大都会博物馆的家具展览。每件家具都有其来历、风格、制作方面的介绍。家具艺术可以独树一帜，同时也是装饰艺术的重要组成部分。

图0-3

法国巴黎奥塞美术馆。该美术馆最著名的特征有两项：第一是该馆藏有大量高水平的印象派绘画原作；第二就是展馆的装饰。美术馆由一座钢结构的旧火车站改造成，法国人科洛克等任建筑师，意大利人奥朗梯(Aulenti)任室内设计师。

如果说该美术馆的装饰有什么缺点的话，可能就是大厅里装饰的光辉使得那些雕塑作品的光芒多少黯淡了一些。



象不是简单的水平高低就能解释的。创新是一件激动人心的事，但任何事都有一个根本，创新也要有基础。经典之作在于它已经成为了一种哲学观念上的形式，一种接近于柏拉图所谓的“形式”；感受这种形式，人将得到审美最高境界的愉悦。人类社会既公平又不公平，不是所有人都能接近这种形式，否则，历史长河将是白茫茫的一片，那些所谓耀眼的星座也会被淹没在这片光亮之中。事实上，令人瞩目的星座只有寥寥几处。所以，如果你是天才，你也需要研习经典，发现“形式”之后再创造形式；如果你是凡人，那就需要花更多的时间在经典的殿堂里，而不能急于创造经典；对于客户，你也要小心，急于标新立异，急于永恒，可能更多地得到的是平庸之作。

我们介绍经典，绝不是鼓励守旧，我们会把历史串联起来，会看到今天的历史必然是昨天完成了创造，在历史中占有一席之地的都是创造者。介绍经典的同时就是在介绍创造的过程，重要的是想说明，创造不会是突如其来的，它是连续中的跳动。

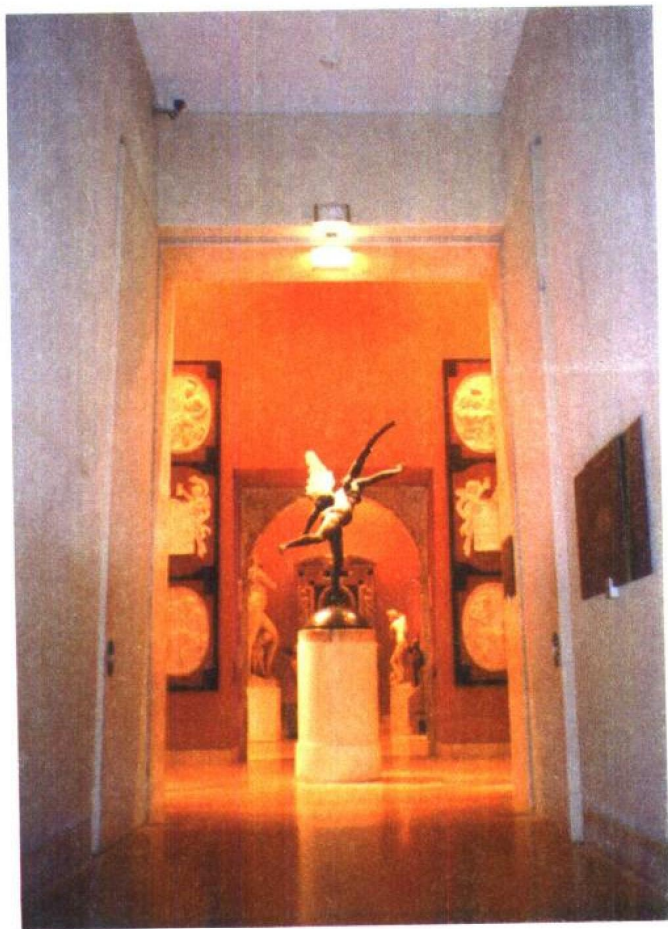
我们也只有对经典进行深入的研习，才能更准确地把握理性。经典之所以成为经典，就在于它已经进入理性领域，进入到科学的范畴。艺术如果摆脱与科学的一切联系，恐怕就难以长久。没有科学化的理性指引，艺术实践也只能是盲目的或难以持续发展的。

由此，问题和解决途径明晰起来。问题在于我们应如何提高装饰设计和欣赏水平；解决途径在于我们通过研习经典而找出其理性化的设计理念，进而观察和学习这种理念如何指导着今后的设计；最后，这种相互关系发展成为一种有着无穷动力的良性循环。

中国传统装饰形式以隽永的美感必然在世界历史的装饰殿堂中占有不可动摇的地位。然而，文化的发展最重要的在于交融。我们已处在数字化时代，欧美国家在这一领域暂时领先，但人们现在使用的数字是古印度人发明的，经阿拉伯人传给西方人。文化是一种资源，像经典的装饰是设计师的资源一样，开放地、不失尊严地采集属于我们自己、也属于经典殿堂的装饰，就将加入到我们的装饰文化中来。

图0-4

法国巴黎卢浮宫美术馆。这座世界首屈一指的美术殿堂由贝聿铭先生设计改造扩建，新的展厅装饰设计也出自贝聿铭先生及一批法国顶尖设计师之手。装饰设计不仅在形式上，特别在色彩上谨慎推敲，使展览的艺术品能予人最佳的视觉效果。有些展厅里，装饰与展品配置得当、相得益彰，形成一个完美的整体性构图。该馆装饰虽不如奥塞美术馆的装饰那么鲜明，但似乎更贴切一些。







Room
20

第一章

地中海及周边的古代世界

阅读经典就像是进行一次文化旅程。旅程的出发点自然应是地中海沿岸，因为围绕在地中海的土地是人类最早的发祥地之一。更重要的是，今天我们还能从当时的各种遗迹、废墟中找寻到古代人们的装饰实物。

装饰，是指能够产生令人赏心悦目效果的视觉艺术。以前，装饰与美术并不是两个概念，历史上许多著名的美术家就曾经从事过装饰的创作。所以一提到装饰，人们往往会有一些片面的想法，认为装饰就是对“面”——墙面、地面、顶面的美化和修饰。其实“面”仅仅是构成空间的元素，对它的修饰很重要，对建筑立面的不断探索，甚至是建筑史上很重要的部分。但我们日常生活是处在空间中的，装饰的着眼点不应只在“面”上，而应是“空间”。装饰应是对建筑内空的修饰，使内空产生完整的形象。而为实现这一目的，则可以通过对内空的几个“面”的规划和修饰来完成。除“面”之外，内空中另一种重要的要素是空间中的实体，它与“面”一起共同构造出各种形态的连续空间。

一、埃及 —— 空间中实体的创造

说到埃及，人们马上就会想到金字塔、司芬克斯、流淌在广袤田野上的尼罗河……埃及的形象已经被世界符号化了。这些用巨石垒砌的构筑物，经过了几千年的时光，早已被大漠的阳光和风沙磨合成残败的遗迹。虽然没有了当年的华彩，但从斑驳的石影中，仍然能清晰地看到它们曾经有过的荣光。

在埃及，石头资源非常丰富，木材则颇为贫乏。虽然加工、雕刻石头要耗费很多的人力，但石头的确具备其它材料没有的特点：它的永恒性。几千年过去了，硕大的木梁早已朽败，土坯的墙体也已坍塌，彩绘的颜色被阳光褪去，甚至曾经耀眼的金箔也不知去向，惟有坚固的石头还在顽强地生存，惟有石雕还在讲述古老的故事。在埃及，他们把能够得到的最丰富的材料运用得很好、很广，从建筑、陵墓、家具、日用品到精致的装饰品，都可以用石头做材料，精心雕

图1-1

美国纽约大都会博物馆所藏古埃及神庙。据说是因为修水库，神庙会被上涨的尼罗河水淹没，埃及政府便将它送给了美国。所以选择美国，主要原因是大都会博物馆可以为神庙提供条件最好的展示空间。当然，美国政府在几十年前为此也“示意性”地付出了几千万美元。宽敞明亮的大厅布满自然光，窗外是中央公园绿茵茵的草坪、树林，大厅内还设有长着水草的水池，象征尼罗河。神庙内部则狭小漆黑，石柱并不高，但人需要仰视来观赏它，像观赏精美的雕塑。



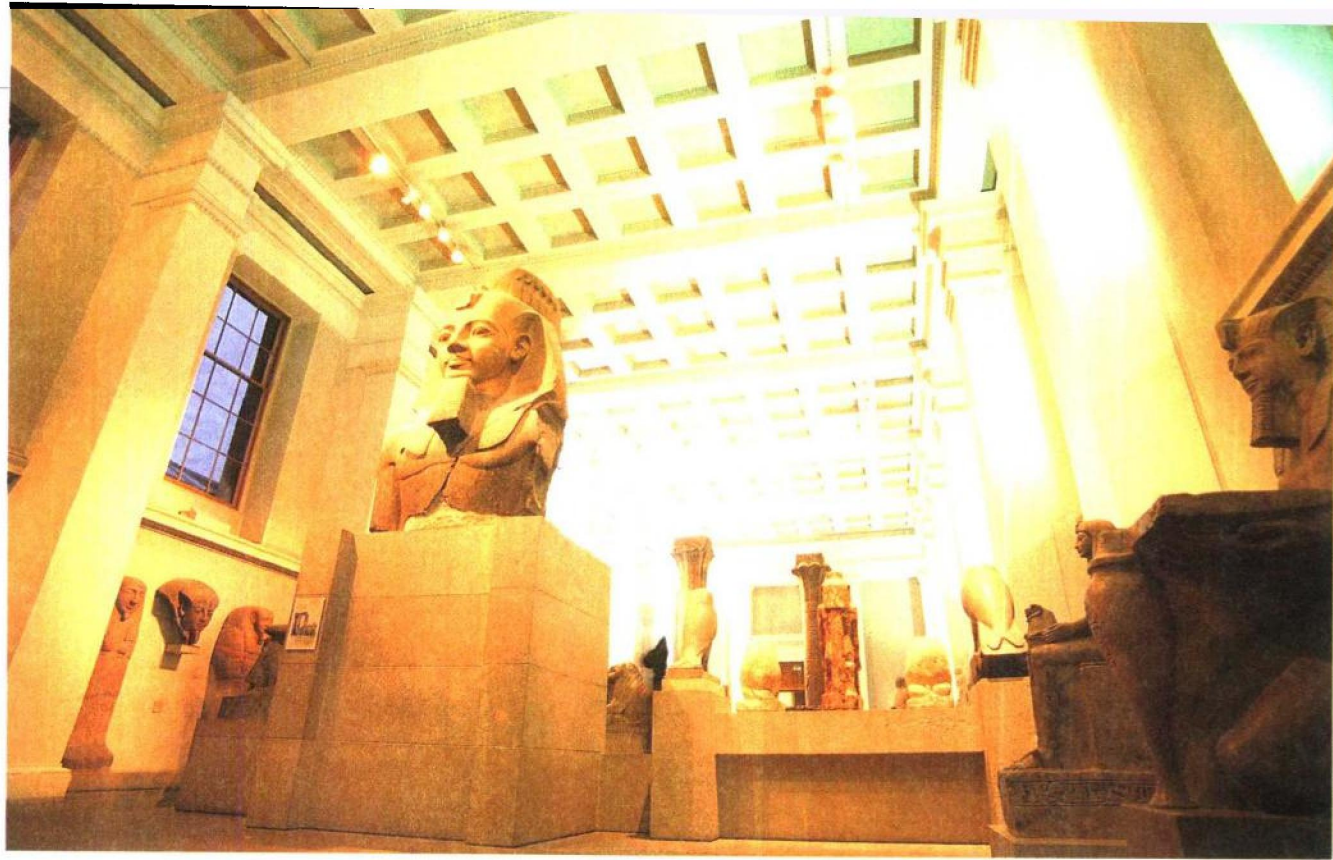


图1-2

英国伦敦大英博物馆埃及厅。这虽然是一座展厅，但展厅与雕塑品一起形成了一个完整的装饰空间。有这些空间中实体的点缀，原本普通的室内气氛变得宏伟、凝重。这虽然不是真实的古埃及空间，但在这里，我们可以体会到古埃及的实体塑造对空间装饰的作用。当雕塑只充当空间中实体装饰的时候，古埃及雕像适度的程式化和抽象化比古希腊、古罗马那种写实化的雕像更具装饰性。

琢。今天，人们就是从这些石头的遗存中来探索古埃及的种种神秘，包括我们想要研习的装饰艺术。

我们看到在底比斯的卡纳克和鲁克索阿蒙神庙大殿里，充斥着硕壮、高大的石柱。以当时的建造技术，还可以把柱距做得再大些、柱径再小些、石梁再长些，以获得稍稍宽敞的空间。但是，古埃及人却没有这样做，因为他们认为神庙是神的场所，应符合神的需要，应具备超“人”的尺度，即神的尺度。这里所谓的神，其实就是法老。古埃及人是崇拜太阳的民族，他们认为法老就是太阳神的化身。

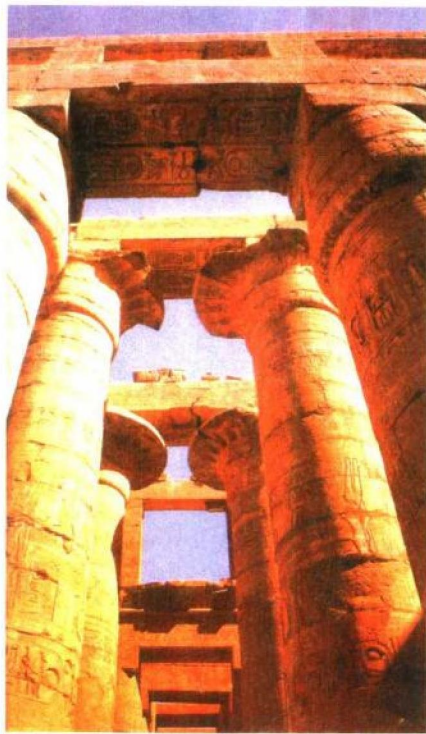


图1-3

古埃及卡纳克阿蒙神庙柱厅。约建于公元前1320年~前1235年。石柱分别高21米和13米，直径分别为3.6米和2.7米。大厅原本是有屋盖的。在大厅内，实体的石柱与空间平分秋色，从柱头到柱身，单从雕刻的精美程度上看并不亚于古希腊的水平。

在这里，所谓的空间只是巨柱间的空隙，四面都是高达十几米、甚至二十几米，而宽只有3米的窄高空间，人站在大殿里，被迫采用仰视的角度才能较完整地观察和认知空间。仰视决定了人的渺小，是产生崇拜的基础，何况此时，人们仰视看到的是密不透风的巨柱丛林。透视使这些巨柱倾斜，渺小的人像是站在神的膝盖下，仰头向众神企求希望。巨大的石柱又处处遮挡人的视线，使原本平面规整的大殿空间变得零碎、曲折，甚至有点儿诡秘，无疑也为神庙增加了许多神秘感。

在太阳神庙里，一切都服从创造超尺度空间这一目标，装饰也不例外。装饰在这里的主要手段是雕

刻,再辅以彩绘,柱头本身就被雕琢成盛开的纸莎草花或花蕾形状,使柱子看上去像无比粗壮的纸莎草束。柱身和石梁上都满布阴纹雕刻图案,有铭文、植物、动物,也有正在劳作的人们。图案的尺度也很大,与巨柱的尺度相配,石刻在从高窗上洒下的光影里,显得变幻莫测,表情有些狰狞。

雕刻使巨柱的形象得以完善,使一棵棵的巨柱成为一个个完整的圆雕,成为空间中独立的有巨大体积感的实体,是可以从各个角度观赏的艺术品。正是这些独立而且完整的实体巨柱构成了神庙空间,也制造了威严而神秘的空间气氛。

利用对空间中独立存在的实体进行雕琢来装饰建筑的内空,这一手法的运用,在古埃及的太阳神庙里已发挥得淋漓尽致了。

二、美索不达米亚及波斯

—— 空间中面的装饰

美索不达米亚平原位于幼发拉底河和底格里斯河两条河谷之间。在古代,这里土地富饶,是众多种族的争夺之地。东到波斯,西到埃及、马其顿,北部的山民,南面沙漠的游牧民族,都曾以一时的强悍统治过这一地区,因他们在此定居而产生的宗教、艺术、建筑等也异常丰富。

这片沙漠中的绿洲,似乎与上天的关系最近,这里的人们也似乎与神的关系更亲密。今天,人们享用着因石油而带来的财富;但在古代,这里没有森林,甚至没有太多的石头,人们建造房屋的主要材料是土坯。在炎热的气候下,太阳和风不知疲倦地风化、暴晒着垒好的土坯墙;一旦下雨,往往就是暴雨,对土墙形成很大的威胁。为了保护墙体,两河流域的人们发明了饰面技术,即在土坯墙的外侧贴上石片等材料,以防雨水浸蚀。尽管埃及等其他地区也会使用饰面来满足功能的需要,但曾在两河流域居住的各民族,却把饰面技术发展成了他们的荣耀。

起初,人们只是在土坯上楔进圆锥形的陶钉,陶钉密密地排在一起,涂上颜色组成图案,用以防潮,也形成了美观的墙裙。后来又涂抹沥青防潮,再在沥青外贴碎石片和贝壳美化,并防止阳光对沥青的暴晒。

后来他们发明了琉璃砖。由于琉璃的防水性能好、色彩鲜艳,有很强的装饰性,因此很快成为重要的饰面材料。这门技术后来被传播到波斯,甚至更远的中国。

琉璃装饰的图案多是程式化的动物、植物图案

图1-4

古巴比伦城的伊士达城门,约建于公元前575年。门高逾12米,满贴釉面砖。在经历2400余年后,釉面砖的色彩依旧如此鲜艳,实属奇迹(如果它们确是原物的话),高度严谨的图案则是另一个奇迹。

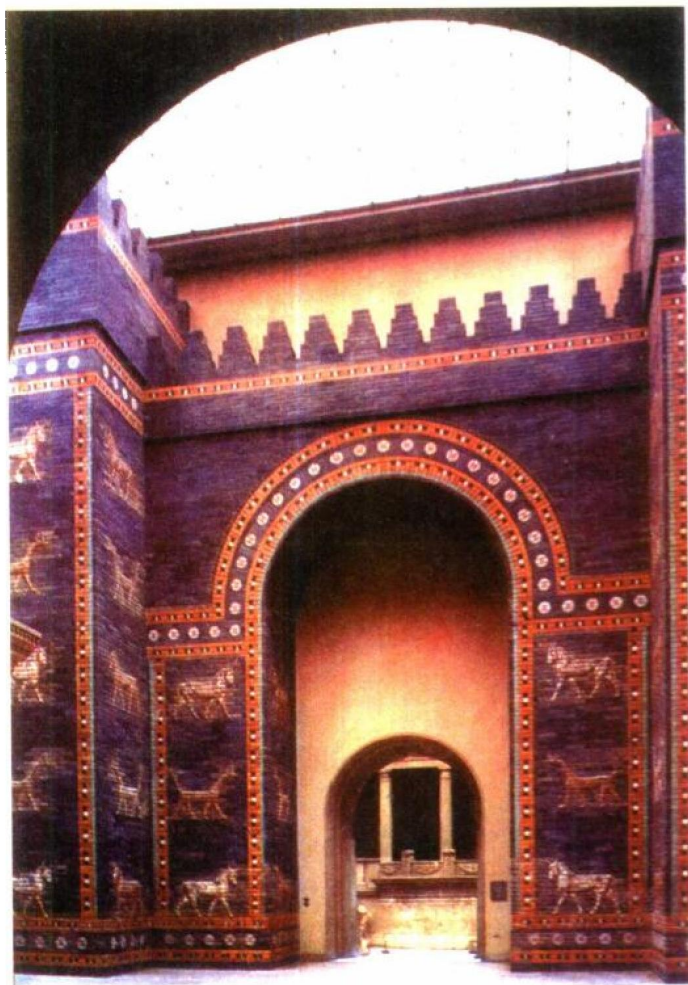




图1—5

英国伦敦大英博物馆所藏亚述王国的带有精美浮雕的石板。这些石板用于建筑室内外墙面的装饰。不同的是：在古埃及，石板上多是刻阴文；而在亚述，是凸出的浮雕。最根本的不同是：古埃及刻满铭文、符号和图案的石墙面是石砌结构体的表面，而亚述的石墙面则是饰面，它独立于建筑结构体系，成为纯装饰的元素。

图1—6

英国伦敦大英博物馆里藏有许多亚述王国的石雕珍品。除石板外，人首翼牛像是常见的实体雕塑形式，通常放置在入口位置，起强化的作用，同时有一种守护的象征意义。在大英博物馆，它们被巧妙布置，在展示的同时也装饰了博物馆本身。

或其他花饰。在巴比伦城的伊什达(Ishtar)城门中，我们可以看到相同的动物图案多次重复。用做镶边的色带图案也采用小单元重复的手法；构图布局图案化，仅表现二维空间。这种表现方式很好地适应了琉璃制模大批生产的特点。在构图上也已会用不同形状的饰边来划分墙面、规整构图，产生最初的图案化构图形式。

大约是因为矿物资源的缘故，琉璃砖的颜色多采用深蓝色的底子，点缀以白色或黄、红、黑色的色块。深幽的蓝色底与浅色块的对比，构成极优雅

的色调组合。这种色彩搭配方式也被后人很好地继承，直到今天，我们仍可在西亚和受西亚影响的许多城市，如伊斯坦布尔、威尼斯的古迹中看到以这种色彩为主调的装饰。

亚述人在历史上一贯以勇敢、残忍著称，同时也非常善于建造。他们在统一西亚、征服埃及、建立自己的王国之后，便开始大兴土木，建造宫殿、庙宇。装饰的题材多是反映战争：战争的残酷、勇士的强悍、胜利者的凯旋、失败者的哀嚎……众所周知，石材的开采、加工、雕刻需要耗费大量的人力，远不如琉璃制品经济。但石雕作品的表现力也不是琉璃所能比拟的。亚述人长年征战所获的俘虏成为大量建造的劳动力。在宫殿里有高达3米的墙裙，用石板做材料，石板上刻浮雕；连续的走廊浮雕往往就是一段完整的故事。在重要处，他们也会把浮雕局部变成圆雕，以达到强调重点的目的，手法很是灵活，不拘泥于固有的形式。人首翼牛像是亚述人喜爱的装饰题材，象征着睿智和强悍。他们常常在门洞两侧或转角处对称地布置一对人首翼牛像的圆雕。这时的装饰已成为主要目的，而不仅仅是防水防潮了。

在波斯游牧民族的观念里，财富决定他们的地位。所以在建造宫



殿、府邸时，炫耀财富成为建立个人权威的重要手段。他们喜爱的装饰手法很多，如彩绘壁画、雕刻精美的木柱、金箔和银箔的镶贴；但最能体现典雅华贵的，还是精美的石雕和灿烂的琉璃。波斯人不仅在墙上使用饰面方法，在台基、台阶、门窗、壁龛的边框等部位都喜欢用镶贴的方法加以装饰，饰面材料和技术在这里得到很好的发展。

在埃及的太阳神庙里，巨柱是空间中的体积。它虽然很大，但并不构成面的感觉，柱身上的石刻使之更精美，成为有独立内涵的实体。柱殿就是由若干个独立的实体参与组成的空间，装饰在这里表现为对实体的塑造。而在两河流域的宫殿里，装饰集中在“面”上——墙面、地面、顶面。人们装饰的是空间的边缘，通过对面的处理，如连续的浮雕、图案化的琉璃镶贴等方法，给空间以完整的形象，即装饰是对空间的完善。

即使历史发展到今天，装饰也无非是通过这两种基本途径实现的，即通过对“面”的修饰达到对空间的塑造和通过对空间中实体的塑造来完善空间。人类在几千年前就已经掌握了这些基本手法。

三、爱琴文化 —— 为装饰而画

彩绘壁画是一种很古老的艺术形式。在古埃及、两河流域的诸城里，都有色彩不俗的壁画存在过，甚至居住在洞穴里的史前人，也会在山洞的岩壁上信手涂鸦。但这些都是绘画行为，并不是有意识的装饰行为，其目的是通过绘画描述所见所想，强调某种精神寄托。虽也能愉悦人的视觉、心智，但却并没有明确的、单纯的装饰意识。埃及的遗迹中有许多壁画水平很高，同中国的壁画一样，正因为水平高而对后世具有极大的美术价值，并不具有直接的装饰价值。

通常所说的“古希腊人”，当他们还是一支游牧部落而刚刚来到巴尔干半岛放牧的时候，爱琴海上的克里特岛就已经有发达的爱琴文化存在了。岛上最重要的城市是克诺索斯，那里的宫殿、府邸规模巨大，装饰也很有特色。

那里的房屋墙体下部用乱石垒砌，上部用土坯，并辅以木骨架。墙面抹灰后，仍保留露明的木骨架作为装饰。并以结构构件——木骨架作为划定门窗、壁画位置的线框，使整个墙体规整化、图案化。所有的壁画都服从这一大的格局，在被圈定的范围内发挥。他们用这种图案化的方式来组织装饰，门窗等建筑元素和壁画等装饰元素都被统一在整体的图案框架里，成为装饰的一部分，墙面本身获得高度的整体感。这种整体图案化构图的方法，在后来的罗马庞培古城中得到更好的应用。

线框边的纹样也同其他古老文明一样，选取来自大自然植物的花、叶作题材。动物也是装饰的重要角色，但其形象都是程式化的。背景的颜色采用平涂的方法，增加了许多装饰感。

图1—7

爱琴海克里特岛克诺索斯王宫，由英国著名考古学家阿瑟·伊文思发掘。王宫约在公元前1400年被大火焚毁，现存宫中的墙壁彩画经过复原整修。修复方法曾在国际文化界引起争论，多认为是对文化古迹的一种破坏。这种复原整修虽然是在遗迹考证的基础上实施的，有一定的科学性，可以给一般观赏者一个全面直观的印象；但是最好从头另搞一个新的，不应该直接在遗迹上实施。

