

图 案 设 计

——形式装饰研究导论

白马设计学丛书主编 / 尹定邦

[英]阿奇博尔德·H.克里斯蒂 著

毕斐 殷凌云 译



 湖南科学技术出版社

图 案 设 计

——形式装饰研究导论

白马设计学丛书主编 / 尹定邦

[英]阿奇博尔德·H.克里斯蒂 著

毕斐 殷凌云 译



 湖南科学技术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

图案设计 / (英) 克里斯蒂著; 毕斐, 殷凌云译.
长沙: 湖南科学技术出版社, 2006. 4
ISBN 7-5357-4566-0

I. 图... II. ①克... ②毕... ③殷... III. 图案—
设计 IV. J51

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第032608号

白马设计学丛书

图案设计

——形式装饰研究导论

著 者: [英] 阿奇博尔德·H. 克里斯蒂

译 者: 毕 斐 殷凌云

主 编: 尹定邦

责任编辑: 龚绍石 柏 立

出版发行: 湖南科学技术出版社

社 址: 长沙市湘雅路 276 号

<http://www.hnstp.com>

邮购联系: 本社直销科 0731-4375808

印 刷: 衡阳博艺印务有限责任公司

(印装质量问题请直接与本厂联系)

厂 址: 湖南省衡阳市黄茶岭光明路 12 号

邮 编: 421008

出版日期: 2006 年 5 月第 1 版第 1 次

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 14.25

插 页: 4

字 数: 244000

书 号: ISBN 7-5357-4566-0/J·39

定 价: 30.00 元

(版权所有·翻印必究)

总序

设计是一个大的概念。如果我们一定要追溯它的起源，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19世纪末的英国人莫里斯算起。20世纪20年代在德国创立的包豪斯学校，可以看做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体社会的外在形式。

现代设计的观念在“五四”运动以后才开始传入中国。20世纪二三十年代我们有像庞薰琹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中，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。这当然首先要归咎于某些特别的原因。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，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。我希望借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，更希望借此工作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，惟其如此，它所包含的内容才会特别丰富多样。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。

尹定邦

1999年8月28日于广州

前 言

PREFACE

本书试图井井有条地分析形式装饰[formal ornament]的结构方式。首先简要分析从朦胧的实用主义开端向纯粹装饰艺术的逐渐进化的图案，以及所有图案都难以避免的几个进步和衰微的阶段，并以此作为专门研究的前奏。在这项研究中，图案被看作本质多变、随着时间的推移而发展变化并在工艺品中得以具体体现的一系列抽象图像。表现此类图像的基础装备具有明确的界限，而用于把这种构造元素材料组合成不同的图案形式的主要方法被有系统地借助传统图案加以检测。这些实例基于一种图案组合中的所有图案共有的结构特征被汇总在一起，而不关心它们出现的历史时期或地域范围，被编组成不同的种类。

这种研究模式，可能过分强调艺术品的技艺方面，而艺术品在本质上纯属奇思幻想；另外，这种模式对历史事实处理草率。但是，它已经受审慎选择。它为井然有序地全面研究许多令人惊奇地相互交织在一起的系列想法，确立了一种稳固的观点。这些想法，宛如形式装饰的基础，影响了由世世代代的工匠自远古时代传递给我们的魅力无限又错综复杂的图案。这些工匠的方法，由于环境变化多样而各有千秋，但总是大致相仿。

只有通过某种这样的研究方案，设计师才能避免把装饰任意划分“时期”[period]或“风格”[style]而导致的不利影响：“时期”或“风格”是一种强调差别[difference]而忽略相像[likeness]的研究基础，从其最初的开端起，就把装饰的完整性[unity]混淆为在广度和力度方面进展一致的构成。出于技术的原因而非历史的原因，往昔所产生的图案对于设计师具有深远的重要意义。因此，尽管笔者在引用的对图案的评论中，已尽其所能利用历史，但可能在历史断代和提供例证方面有所失误——随着永远渐增的知识进步，很难获得那些具有严密的准确性要点——希望这些失误不会被看作剥离时间和地点的论述所具有的致命瑕疵。

下文所述图式，并非自命为探讨这种研究的不二法门。每一位

图案设计师在其思想深处都潜存着支配其实践的类似方案。但是，极少有工匠既有兴趣又有机会通过分析并把他们的程序步骤与古人进行的实际工作中记录下来那种程序相比较，去检验他们的“作坊实践”[workshop practice]。那些人不仅发现形式图案内部潜在的可能性，也通过对这些原理深入细致的研究而创作出尚无匹敌的图案杰作。

从结构的观点出发，对形式装饰的仔细检验，揭示了其构成中的一种元素[elements]。这种元素必须体察入微，因为图案设计的成功大都取决于洞察这种元素的精工细作。我们必须认识到，图案的美更多的不是出于其元素的本质，而是在一个有节奏的图式[scheme]中恰当使用这些作为单位的元素。它们的形状、走向、断断续续的停顿、强弱交替，等等，远远不是多多少少附属的效果，而实际上是为了一种需要的节奏感而被特意计划设计出来的效果。这种节奏感在正常情况下蛰伏得如此藏而不露，以至于它更多的是通过破坏而不是遵守精妙的准则才使我们觉察到它的反应。富有节奏的效果是所有形式装饰的基本目标，无论一种图案在其他方面多么成功，只要它在任何地方敲响一个错误的节奏音符，它的情况就是毫无希望的。对构成的研究随之受到关注，正是不同构成方式的变化多样而富有节奏的力量，使其成为图案创作中首要的考虑因素。

本书为第二版，很多内容被重写，实际上已成为一本新书。其副标题的改动更加准确地限定了此书的写作范围。一些冗余的插图已被删除，并增添了新的插图。除个别图解式插图之外，图例均有史可稽。插图的各种资料见于脚注。

感谢维多利亚-艾尔伯特博物馆[Victoria and Albert Museum]馆长惠允复制该馆藏品的官方照片，包括馆内印度分部大量迷人的成套的棉布印制压模的印刷品。部分插图采自《伯林顿杂志》[*The Burlington Magazine*]所提供的一篇文章，经编辑惠允得以重印。感谢 M. R. 莱瑟拜教授[Professor W. R. Lethaby]、埃利斯·H. 明斯教授[Professor Ellis H. Minns]及 T.帕西·纳恩教授[Professor T. Percy Nunn]的热心服务；尤其感谢 G. H. 帕尔默先生[Mr. G. H. Palmer]，他校读校样，并以许多其他方式给予宝贵的帮助。

A. H. C.

1929年8月

目 录

CONTENTS

总 序

前 言

一	装饰的演变.....	1
二	装饰的构成.....	21
三	装饰的形式分类.....	43
四	形式图案中的单独图形.....	53
五	传统的动植物图形.....	75
六	写实的动植物图形.....	89
七	直线式条纹图案.....	107
八	波浪状和锯齿状条纹图案.....	127
九	交叉带饰图案.....	151
十	交织和交错的交叉带饰图案.....	175
索 引.....		203
译后记.....		219

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[Minicry]。——无意识变化[Unconconscious 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

1 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

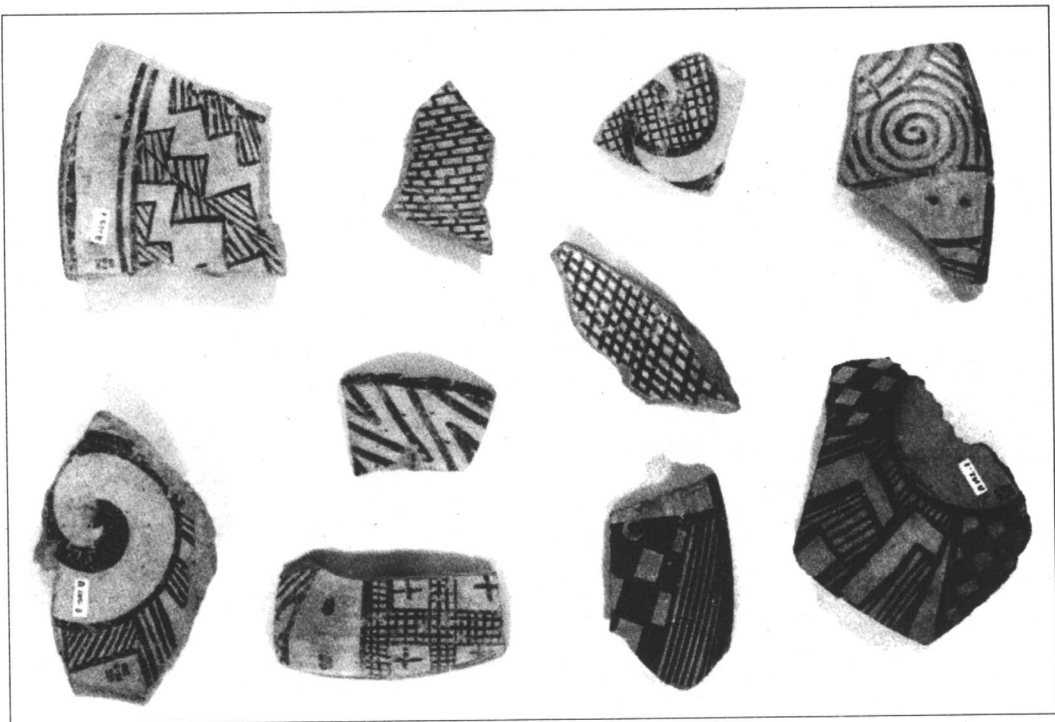
“图案”一词当指由一种或多种图形组成的、按井然有条的顺序增添和排列的图案设计[design]。一个单一的图形，无论多么复杂或完整，都不属于图案，而是设计者依据某种特定的行动方案制作的一种可以构成一个图案的单位[unit]。一个十字或一个圆圈、一片

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



① 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，至今仍在使用的。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
3 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

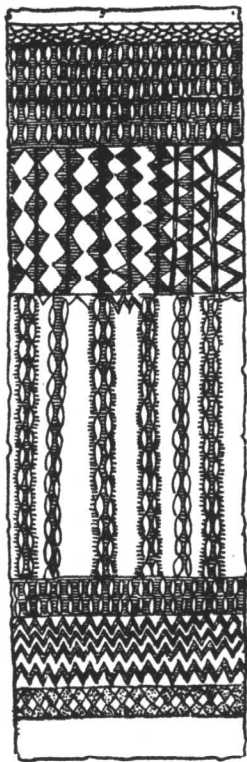


图3 刻于竹片上的神秘图案。出自马来半岛 [the Malay Peninsula]

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。

① 《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]。一种激发迷信想像力的补充图形[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。这种用途的孑遗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

^① 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]。 11

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]

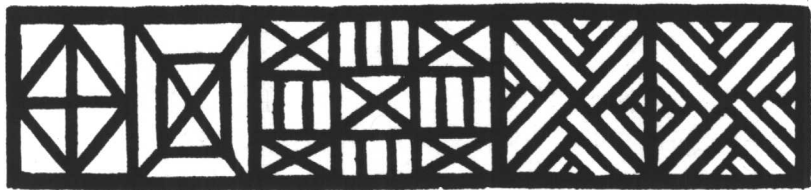


图 6 雕刻的大理石楼板残片。出自罗马的巴拉丁礼拜寺[Palatine]

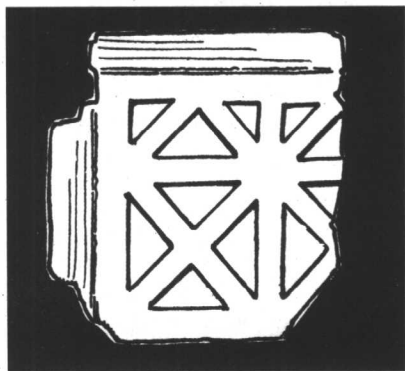
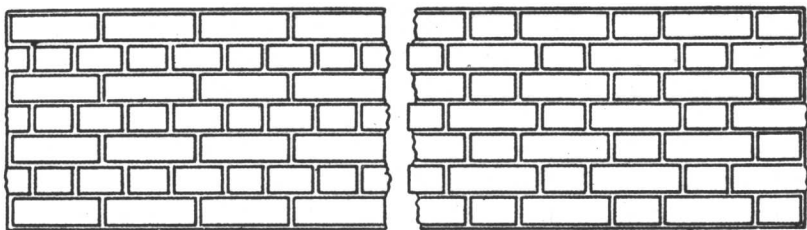


图 7 英国式砌式和梅花丁砌式



① 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）。

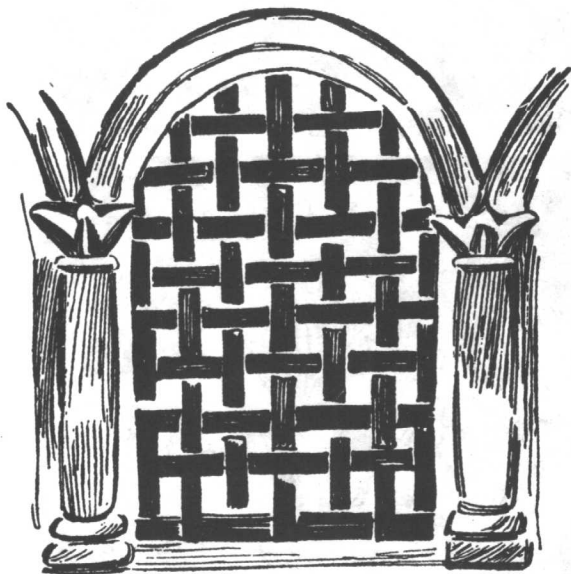


图 8 讲经台镶嵌的大理石镶板图案，出自劳伦蒂乌·科斯马之手。在罗马 13 世纪阿拉措利 [Ara Coeli] 的圣玛利亚教堂 [Church of Santa Maria] 内。

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）。