

全国高等农林院校『十一五』规划教材

从设计的角度学习素描

以科学的态度分析设计教育的绘画教学，以包容的思想理解设计的本质需求，以开放的姿态进行教学实践尝试，是当今设计教育教学改革当务之急，也是社会发展的时代要求。

刘源 主编

中国农业出版社

全国高等农林院校“十一五”规划教材

从设计的角度学习素描

以科学的态度分析设计教育的绘画教学，以包容的思想理解设计的本质需求，以开放的姿态进行教学实践尝试，是当今设计教育教学改革的当务之急，也是社会发展的时代要求。

主 编 刘 源

副主编 马金辉 许 平

参 编 廖 云 杜文岚 杨 强

中国农业出版社

图书在版编目(CIP)数据

从设计的角度学习素描/刘源主编. —北京: 中国农业出版社, 2009.4

全国高等农林院校“十一五”规划教材

ISBN 978-7-109-14147-6

I. 从… II. 刘… III. 素描—技法(美术)—高等学校—教材 IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第144656号

中国农业出版社出版
(北京市朝阳区农展馆北路2号)
(邮政编码100125)
责任编辑 戴碧霞

中国农业出版社印刷厂印刷 新华书店北京发行所发行
2009年4月第1版 2009年4月北京第1次印刷

开本: 889mm×1194mm 1/16 印张: 16 插页: 1

字数: 400千字

定价: 45.00元

(凡本版图书出现印刷、装订错误, 请向出版社发行部调换)

总序

素描、色彩作为艺术类专业的绘画基础课程一直是一个十分重要的教学环节，这反映在综合性高校的设计类专业上尤其突出。可以说，绘画基础教学质量的高低直接影响到后期的专业学习。因此，我国不少高校应对这一问题都在进行积极的思考和探索，并取得了可喜的成果。事实证明，科学有效地解决这一问题，在当代艺术设计教育中具有重要的现实意义。

华南农业大学艺术学院一向重视绘画基础教学的改革工作，特别是近年来，以美术学系为主展开的教学改革与实践，取得了可喜的成果。他们针对当代艺术教育，撇开风格流派概念，以多元的、包容的姿态，发现利用一切可以利用的艺术资源，大胆倡导一种科学的、开放的学习方法。这相对于过去简单的、教条的教学理念而言，具有与时代发展相适应的特点，能够为社会快速培养设计人才提供直接的基础保障。对设计角度的强调与分析，是他们在设计素描的基础上的新主张。从设计角度进行观察和学习并非片面强调“唯设计”化，而是倡导在绘画基础学习之初，对设计的认识与理解，并在此基础上寻求一个合适的设计观察角度。这在一定程度上提高了学生对设计的认识，在绘画与设计的学习转变之中形成良性的有机转变。同时，对艺术修养的重视是他们非常关心的一个话题，将艺术史巧妙地融入到绘画教学过程之中不失为一个事半功倍的办法。

感谢中国农业出版社对我院的信任与支持，将这个重要的任务交给我们，这不仅是对这个教学团队的鼓励，更是对我院绘画教学实践的检阅和肯定。同时，共同参与此次编写任务的广东海洋大学和仲恺农业工程学院的几位老师为该教材增色不少，这在大众教育快速发展的今天，对高校之间的合作与交流具有重要的现实意义。

当然，由于研究水平有限，在教材编写过程中仍有一些缺憾和不足，恳请各位同道批评指正，你们的建议将成为这个团队在以后的发展中不可或缺的宝贵财富！

华南农业大学艺术学院院长



2009年2月18日

前言

基于设计的一种绘画思考

新世纪以来，我国社会在匆匆走完现代文明的旅程之后，旋即步入后现代社会时期。这是经济全球化的作用，也是历史发展的必然。规模化大众教育的出现是这个时代的产物，而艺术设计教育则是孕育其中的一粒种子。这里要强调的是作为社会环境的后现代性，或描述一种包容的、多元的、科学的社会文化形态之下的艺术设计教育形态。

艺术设计教育在这个时代茁壮成长的同时，伴生出不少的生长缺陷。其中，关于绘画基础教育的问题如同顽疾。长期以来，绘画基础教育作为艺术教育体系中的基本功能已经得到广泛的认可。从早期西方模式的引进到本土模式的思考讨论，经过数十年的发展逐渐形成具有中国特色的绘画基础训练。就精英化艺术教育时代而言，这种强调素描造型与色彩表现的绘画训练无疑为我国艺术人才的培养起到了巨大的作用，它甚至一度成为一堵具有标高作用也难于逾越的“高墙”，在彰显功能的同时也如实地成为发展的某种障碍。这种情形出现在20世纪90年代中后期。中国高等教育体制的改革是伴随着经济体制改革而出现的，计划经济向市场经济的转变意味着精英化教育的完结，至此一种全新的高等教育模式——大众化教育时代到来了。大众教育出现在我国改革开放的中间阶段，随着改革开放的稳步深入和市场经济的进一步发展，高等教育进入高速发展时期，自1999年开始的高校扩招政策，使高等教育彻底进入大众教育时代。这时的高等教育改革仿佛经历了一场革命。教育亟须发展，需要以大众教育为模式快速培养出一批市场经济所需的专业人才，并以此为高速发展的国家经济服务。

设计学科是大众教育体制下的宠儿。在我国计划经济时代，设计学科更多表现为实用美术的形态，其主要功能是满足国家行为的工业需求。设计师是国营企业的工作者，其性质等同于高级技术工人，这种在单位时间内完成工作任务的设计活动，具有浓郁的意识形态特点和时代特征。随着我

国社会主义市场经济体制建构的基本完成和大众教育时代的到来，设计教育的重要性和特殊性开始受到社会的普遍关注。在高校招生规模扩大的阵营中，设计学科成为引人注目的热门学科。与早期单调的专业设置相比，今天的设计学科已经成为包括十多个专业方向的设计教育体系。经过十余年的探索发展，成功地为社会输送了大批设计人才。当然，设计学科的超常发展直接导致了诸多问题的出现，如学科结构调整、课程设置及教育质量等问题。其中，关于绘画基础课程的设计探索尤为特殊。在20余年的教学论证中，多种观念各执一词互有短长，其中以20世纪90年代初出现的“设计素描”最具有代表性。相对而言，设计色彩的出现要晚于设计素描，直到90年代中期，设计色彩才以补缺的身份出现，这种有趣的分离现象折射出迷茫混乱的思想状态。

设计绘画（素描、色彩）是相对于传统绘画而言的一种观念，它视传统基础绘画教育为束缚设计专业发展的绳索，从而就观察方法、表现方法及绘画目的进行了自我改革。这种具有典型现代主义情节的行为近乎于革命运动，在强调设计为重的同时几乎完全否定了传统绘画的艺术作用。

设计绘画观念的提出是伴随设计学科规模的扩大而出现的，其根本目的在于有效解决设计专业的绘画基础课程与专业课程之间的衔接问题，客观而言对我国设计专业的课程改革起到了很大的推进作用，但近年来的教学实践证明，这种以设计为先导片面追求绘画教学中的结构与形式，使得这一教学观念逐渐步入一种程式化的概念教学之中。以结构素描为例，由于该课程大多在新生入校后第一个学期授课，学生往往处于对设计完全不了解或一知半解的情况下开始学习，这种懵懵懂懂的状态足以导致学习兴趣的丧失。学生不知设计何为、结构何为，只是在原有的应试教育（如高考美术培训模式）基础上盲目地服从老师的结构要求。依然是绘画基础与设计之间的断层，无非是这个断层的剖面中含有些我们称之为“结构”的东西。

结构素描属于设计素描的一种，是绘画基础教学改革中

较早出现的一个重要概念，旨在培养学生对物体的造型塑造和结构认识。如果说以结构的素描方式进行资料收集、创意表现或方案描述，是设计师在工作过程中特殊的语言表述方式和手段，那么，是否就意味着学设计的学生必须从学习之初，就应该将这种方法当做一种标准而进行范式训练？这难免使人想到一个叫做“草图大师”的软件，从名称就不难理解它是教人如何画草图的。大师的草图是应该学习的，但以草图授课，而且还有教程，不免有误入歧途的危险。结构素描对设计师而言正是一幅草图式的手稿，将个人习惯上升为一种集体行为进行教化是否也属于一种草图行为呢？

就设计专业对绘画的所需进行分析，基础绘画的任务是为专业课程进行有机的基本能力训练，具体涉及审美、造型、色彩及形式等方面的培训。其根本目的是为培养优秀的设计师进行有效的绘画练习，这正是它作为基础教学重要组成部分的核心价值。

将素描作为基础进行有效的学习，开始于欧洲文艺复兴时期的学院式教学活动，这种具有作坊式特点的教学组织以个人艺术经验为主，当越来越多的艺术家意识到素描造型训练的重要性时，素描便成为家喻户晓的基础学科。同时，由于近乎单色的古典艺术在色彩认识上的局限性，使色彩迟迟没有作为一个相对独立的课程门类，这种情况一直延续至印象主义的出现，这同样也是前面所提到的设计色彩晚于设计素描出现的历史原因之一。20世纪初，素描作为一个重要学科开始出现在我国刚刚起步的美术教育之中，这种情况一直延续到90年代中期。其中关于素描教学的讨论一直是一个热门的话题，但这种讨论的共同特点是以不否认“素描是一切造型艺术的基础”为前提，并在此基础上而展开的风格流派之争。之后，随着设计专业的大规模招生，人们开始对素描的传统功能提出挑战。设计专业教师往往从专业的角度要求素描必须提供具有直接作用的功能，也就是最大限度地削弱“纯艺术”成分，增加为设计服务的“实用性”。至此，设计专业的素描教学开始进入设计素描的学习阶段。

不少人将设计素描的教学行为追溯到德国包豪斯时代，并以此为依据阐明这种模式的经典所在。客观而言，包豪斯对20世纪初期现代工业德国的社会贡献无疑是不可替代的，其独特的设计教育体系和思想一经出现便风靡世界。究其原因这是由于“工艺”行业获得前所未有的解放。在艺术占据绝对社会优势的时代，包豪斯认为“艺术家与工匠之间并没有什么本质的不同”，“艺术家就是高级工匠”……因此，取消工匠与艺术家的等级差异，对艺术家而言是“挽救”行为。包豪斯全力提高工艺行业的社会地位，让“工艺”与“美术”平起平坐，使艺术与技术完美地结合在一起创造新的社会价值。由此看来，包豪斯并非完全否定艺术的功能作用，将艺术和设计完美结合是包豪斯的精神追求所在。

今天的艺术设计教育，既不是过去的工艺美术教育，也不应该是包豪斯体系的翻版，它是一门集艺术、设计、社会经济于一体的综合学科。改革开放的经验告诉我们，学习国外先进经验的同时必须结合我国的实际情况才是解决问题的有效途径。经济全球化和知识经济时代的到来，意味着后现代工业时代的到来，后现代社会经济发展的现实需要，客观上要求设计教育观念的科学更新。在我国20年来的设计教育发展过程中，有太多的保守与偏激，保守使教育观念滞后于社会发展，偏激导致艺术与设计的严重分离。在设计教育中一味强调设计本位的去艺术化的行为是造成功能至上的根本原因。在这种情况下，我们或许摆脱了传统的绘画模式，却培养了无数艺术素质低下的设计操盘手。近年来，越来越多的社会反馈信息提醒我们，只有培养健全的艺术设计人才才是正确的选择。

设计的本质是社会需要。

同绘画艺术兼有的装饰作用不同的是设计的这种本质决定了它存在的形态特征。从早期以实用为主的作坊式工艺设计到符合人体工程学原理的现代设计，最大限度地满足消费者的使用欲望和审美情趣一直是其核心价值所在。同时，这种艺术与技术的和谐统一成为设计活动的至高境界。这迫使

我们不得不对今天的设计教育作出深刻的反思，这便是基于设计的绘画思考。

从设计出发，使我们认识到设计自身对绘画的所需。在设计专业的绘画教学中，充分了解并认识当今社会的设计特性，制订针对性与时代性相结合的教学策略，既可以确保学生绘画艺术修养的提升，又能为专业学习提供丰富的设计资源。这种方案式的教学策略需要有缜密的教学计划，同时还应该有充实的教学资料。

与之配套实施，当然绘画教师的综合修养与教学方法是最后的保障。

以科学的态度分析设计教育的绘画教学，以包容的思想理解设计的本质需求，以开放的姿态进行教学实践尝试，是当今设计教育教学改革的当务之急，也是社会发展的时代要求。通过这个系统研究之后，不难发现，任何狭隘的认识与判断不仅不能解决存在的问题，反而会导致人们对艺术与设计的认识失误。无论是传统的绘画教育模式还是强调设计的现代模式，其日益僵化的思想都脱离了当代社会生活的实际，并逐渐丧失生命力和价值作用。

从某种意义上而言，这是喧嚣过后的冷静思考，也是后现代语境下的自我剖析。当我们站在这样的一个高度，以设计的眼光重新审视绘画艺术，其作用依然重要。

因为，这是一个科学的角度！

刘 源

2009年2月10日

目 录

总 序 前 言

第一章 素描的起源和发展	1
第一节 素描的起源	1
一、原始艺术的产生	1
二、原始艺术的形态分析	3
三、从绘画到装饰	5
第二节 素描的种类	11
一、素描的形成与概念确定	11
二、素描种类的划分	13
三、地域概念的素描分类	15
第三节 素描的功能	46
一、素描与教育	46
二、素描与绘画	51
三、素描与科技	55
四、素描与时代	61
第二章 素描与设计	74
第一节 素描与设计的渊源	74
一、早期设计与素描	74
二、近代设计与素描	76
三、现代艺术与现代设计的融合	78
第二节 素描功能的转化	88
一、素描记录功能的转化	88
二、现代主义的绘画新秩序	91
三、素描教育的功能转化	92
第三节 大众教育时代的素描与设计	104
第三章 从设计的角度学习素描	108
第一节 从素描到设计	108
一、当代素描教育现状	108
二、当代素描教育的目的	113
三、当代素描教育的作用	118

第二节 设计角度的假说	125
一、改变一种观察的角度	125
二、设计角度的意义	130
第三节 设计的理性需要	140
一、艺术与设计	142
二、设计的需求	144
第四章 素描学习的步骤分析	148
第一节 形态的分类与认识	148
一、自然形态	149
二、人工形态	149
三、抽象形态	151
第二节 形态的分析与研究	152
一、形态表象研究	152
二、物象形体结构研究	158
三、物象细节和变化研究	162
第三节 审美方法与设计意识的培养	166
一、形式美法则	166
二、设计意识的培养	168
第四节 素描静物的表现	170
一、具象表现	171
二、抽象表现	179
三、意象表现	186
四、联想表现	189
第五节 素描人物的表现	195
一、素描人物写生概述	195
二、素描人物的观察与表现	198
三、设计所需的形与神	222
四、人物写生过程分析	225
主要参考文献	243
后 记	244

第一章

素描的起源和发展

第一节 素描的起源

一、原始艺术的产生

就艺术形态学而言，研究素描艺术必须从艺术的起源开始。

素描作为绘画艺术最早的表现形式，具有比其他艺术种类较长的历史优势。目前发现人类最早的美术作品，为西班牙的阿尔塔米拉（Altamira）洞窟壁画和法国南部的拉斯科（Lascaux）岩洞壁画。一般而言，我们将这些以原始的绘画方式纪录在石壁上的岩画，看做是人类早期的素描艺术作品，它们均属于公元前15000年前后的旧石器时代。洞穴壁画的描绘对象以动物为主，在洞穴的顶部和四周画满了红色、黑色、黄色和暗红的野牛、野猪、野鹿等动物，采用木炭、动物血液以及矿物颜色，先用木炭勾勒轮廓，再以单色加以描绘，画作年代不一，风格迥异。其中，拉斯科岩洞壁画场面宏大，动物形象雄壮，动感十足。阿尔塔米拉洞窟壁画多表现单体动物形象，在刻画一头受伤的野牛时，能够将野牛受伤后的痛苦与挣扎准确地表现出来。这是我们迄今为止能够找到的最早的人类绘画艺术，其作画的形式、特点和本质属于素描样式。

原始洞穴艺术题材以动物为主，人物占一定的比例，也有部分人物手印和抽象的几何纹样。肉食类动物是描绘的主要对象，其中野牛、野马、野羊、猛犸、犀牛、驯鹿类动物在画面中占有极大的比重。史学家们习惯认为，这些原始壁画属于无目的“游戏”、“娱乐”的需要，或者是巫术活动——一种祈求狩猎丰收的“仪式”需要，他们否认这些壁画是给人欣赏的精神层次所在，其原因是洞穴里找不到生活或生产上的遗物。其实，在偏僻的山洞里作画正是为了确保这种“财产”的隐秘性，当人们在此举行活动时，洞穴已经属于人们的生活场所了。假如人类只是在此祭祀而没有真正居住过，则说明与原始艺术相伴而生的原始宗教萌芽了。

毫无疑问,将这些动物画在石壁上是有目的、有意识的生活行为,它具有展示自我力量和记载活动收获的意图。由于部落群体之间的力量和势力可以通过壁画来对比,因此,每个洞穴中都有壁画的存在。绘画对象的选择同样是力量的炫耀和展示。肉食类动物中性情凶猛的野牛其实最难于捕杀,却被反复刻画。驯鹿是比较容易猎杀的动物,其角、骨、皮、肉、血几乎全部用于生活,但描绘得并不多。树木花草及自然风光是生活活动的重要依赖,也几乎未加描绘。由此可见,原始绘画不只是简单地记录生活,它代表的是一个部落的形象,从一开始就被赋予族群意识,负有弘扬部落精神的责任。

原始绘画中的人物形象往往带有面具,或是人身兽首的打扮,也有部分描绘受伤者的场面。女性人物形象以丰满硕壮为主要特征,多作为种族繁育的偶像而创造。一般而言,人们认为原始人的衣装打扮与巫术和图腾有关。所谓“巫师”其实就是部落首领,其行为具有示范作用。当某种难于制服的动物被猎杀后,他们希望将这种力量降临到自己身上,于是图腾崇拜出现了。同时这种夸张的形象也是对狩猎者“战士”形象的歌颂,一种力量的、威猛的、英雄的宣传。而关于受伤人物的刻画,应该是记录狩猎中的负伤事件,或对某个成员的怀念。洞穴中画面集中的地方,往往是首领所在的位置,它显示的是首领强大的控制力和“繁华”的居住环境。因此,部落是社会组织,艺术是围绕部落意志并为其服务的义务行为。一个部落的壮大需要艺术的渲染,强大的部落必然产生非凡的艺术。

旧石器时代的艺术主要表现在洞穴壁画和雕刻上。旧石器时代晚期,这类艺术形式遍布从

乌拉尔到大西洋的广大地区,洞穴壁画分布范围相对集中,主要以法国南部、西南部和西班牙北部的洞穴为代表,在法国有壁画的洞穴就有70多处。此外保加利亚、意大利半岛南部和西西里也有部分洞穴壁画。器具雕刻艺术和洞穴艺术的时间、风格大致相同,体态丰满的女性雕像是这个时期雕刻艺术的典型形象,一般认为这是母系社会的象征。洞穴壁画是这个时期造型艺术的最高表现,但作为原始艺术,它们在绘画构图表现上仅属于单个排列的方式,这说明在构图及情节的处理上依然处于原始自发阶段,它服务于部落的各种活动,在性质上还是原始的。然而正是这种简单的绘画叙述方式,为我们生动地再现了这一时期的社会状况。透过某些细节可以发现,它不仅生动地记录了当初的场景状态,同时还表达了创作者的情感动向。洞穴壁画的发现,轰动了考古界和艺术界,它在为人类提供认识自己的重要依据的同时,也再次证明了艺术来源于生活。

艺术源于生活,创作源于情感思想,而情感思想与人的性格有内在关联。尽管性格并非属于机体因素,但存在一定的生物根源。性格作为人对现实的态度和行为方式的心理特征是遗传和环境两种因素相互作用的结果。其中,遗传因素是性格的自然前提,在此基础上,环境因素对性格的形成和发展起决定作用。因此性格是人类在实践活动中,由于人与环境的相互作用而形成的,它是人类生活经历的反映。对人类性格的探讨有助于我们认识艺术创作个人行为的原因:谁创造了艺术?

心理学家认为,人的性格和行为背后都潜藏着某种渴望,不同的渴望造就了不同的性格,

而不同的性格使人选择了不同的生活方式。热情的、活泼的、善于表现的外向型性格的一个人甚至一个族群，可能是最先拿起散落在地上的木炭的第一个艺术家或艺术家族。就原始艺术的分布情况来看，法国和西班牙成为最集中的区域，除去温暖湿润的气候条件外，开放、浪漫、热情的人种性格，可能也是一个关键原因。

二、原始艺术的形态分析

艺术形态学又称艺术社会学，通过对形态学的分析，能反映当时社会的社会状态或艺术状态。原始社会的艺术形态是一种集中体现，通过对这一形态的分析可以了解原始社会的生活场景和情感场景。原始时期的洞穴艺术是伴随着个人情感的自由行为，通过简单描绘的方式最终形成的。因此，原始艺术真实反映了当时社会的某种状态。创作者从情感出发通过绘画活动有意识地表达对环境 and 生活的最大感受。可以说，原始时期的社会环境和个人情感是启发个人绘画意识和行为产生的第一要素，而个人的绘画行为最终决定了原始社会的艺术形态。

社会环境决定了社会意识。在当代社会，艺术家往往能够与当下社会产生联系，并敏感地捕捉到时代感觉，然后将这种联系以情感宣泄的方式反馈到自己的画面中，从而画面中所表现的思想就具备了社会文化思想的主要精神。一个社会的主要精神受制于社会体制及话语秩序。艺术形态的话语构建，并非来自艺术家的自由表现或自我表现，而是依赖于社会的话语构建。艺术家在创作的同时意味着他的社会态度的产生，因为个体的艺术创作也是一种社会行为。由于这种行为对历史进程能够产生推动和刺激作用，因此，艺

术家常常在不自觉或无意识的状态下进入社会的艺术形态。人类是世界的创造者，同时又被世界所创造。这表现在艺术创作中的情形也一样：不同时代有不同的艺术作品。由于原始社会时期的社会意识相对简单，因此，它的艺术形态的话语结构也就单纯许多。主要表现为以个人情感为主的艺术行为。情感的本能直觉是无意识的生理表现，当将抽象的情感转化为具有视听形式的艺术活动时，这个活动的意义就产生了。艺术表现是创作者有意识的活动，无论他自觉与否，都意味着成为社会艺术形态的一个组成部分。社会体制决定了艺术形态，也可以说，艺术形态受社会体制的管理制约。

原始社会的生产力决定了社会体制，艺术形态直接受生产力的制约，尽管原始艺术的混合性使我们不能按照今天的艺术类别加以分析，但仍可以用艺术形态学的基本原理，对原始艺术的几个代表性作品进行逐一分析。

1. 《受伤的野牛》情态分析

阿尔塔米拉洞窟中的《受伤的野牛》，是一

图1-1 受伤的野牛 阿尔塔米拉洞窟壁画 西班牙 旧石器时代



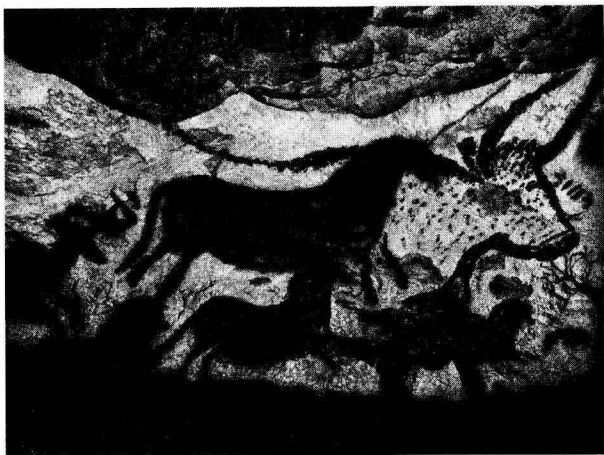


图1-2 群兽 拉斯科岩洞壁画 法国 旧石器时代

幅在构图上较为独立完整的作品。作者所描绘的是野牛在受伤之后的痛苦情形。

对这幅作品的阅读,我们首先关注的是野牛“对象”的痛苦状态,这或许是作者的创作初衷。其次可以明显感受到作者较为复杂的情感存在。画面刻画了野牛在受伤之后瞪大眼睛、身体蜷缩成一团的痛苦挣扎状态。从技法上可以看出作者笔法娴熟,造型准确生动,它不禁引起我们这样的猜测:是谁?为什么将野牛形象画在岩壁上?

毫无疑问,这是一幅以情感为纽带的壁画作品,就内在的情态逻辑而言属于一个典型的情态文本。创作者与对象之间的关系,具有明显的情感特征。作者以本能的冲动与自我控制来面对被征服者的同时,对对方产生了强烈的情感依附,这是一种自然的移情。它在对象中发现自己,在表现对象时如同表现自己的存在。这正是人类与生俱来的情感本性。在这个可以读解的情态文本中,我们看到由于野牛的被征服(或已死亡)而产生的某种关爱的流露,因此,他笔下的野牛不再凶猛。这时的“情态”已经转化为某种“感情”,它源于生活,源于一种朴素的、真实的本能。

2. 拉斯科岩洞厅顶壁画意态分析

拉斯科岩洞壁画由一条宽狭不等的通道和外形不规则的圆厅组成,包括大约1500个岩刻和600多幅绘画,其中以画满野牛的圆厅最为壮观。厅顶画有65头大型动物形象,有2~3米长的野马、驯鹿,有4头巨大的野牛,最长的达5米以上。岩洞的地面上发现有作画用的木炭、矿物粉和部分工具,大多数作品绘于约公元前15000年。与西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画较为静态的风格不同,拉斯科岩洞壁画呈现出强烈动态,其画风粗犷,造型生动,画面有明显的构图意识。

图1-3 群狮 肖维特洞窟壁画 法国 旧石器时代





图1-4 中国马 拉斯科岩洞壁画 法国 旧石器时代

同样，与《受伤的野牛》由个体一次性完成画面的区别是，厅顶壁画是由多人在不同时间反复完成的。这由此说明一个问题——一种比较有组织、有意志的集体行为产生了。这是从情态到意态的转变，与前面提到的情态文本不同，它不是自然行为之下的自然移情，它与有意识的安排设计有关，是通过外部力量的作用而形成的。因此，我们可以在圆厅的厅顶壁画中看到这种带有主观愿望、表现主观意志的意态文本。如前洞的6头大牛，组成圆圈，朝一个方向奔跑；1匹马跌落在安排好的陷阱里；所有的动物以排列的方式奔向相同的方向等。此外，符号也开始大量出现并使用，如一种可以理解为“陷阱”的符号常出现在画面之中。

组织意态文本的人（首领）是较为严谨的、理性的，他讲究工作的针对性和目的性。在意态文本中对语言的表达、造型的精确有相对严格的要求。甚至通过某种组织管理的手段，按照某种规则形式进行工作，并通过这种典型的意态逻辑创造一种理想的标准范本。因此，在组织管理下

的意态文本，是以理性体验为经验的结构组织，是人类感性经验的进步和升华。反映在原始艺术上，是艺术经验的丰富和完善。

三、从绘画到装饰

旧石器时代的艺术，大约在公元前1万年左右随着冰河期的结束而逐渐消失。中石器时代因各地区文化发展的不平衡，而出现了各自独立发展的艺术特点，艺术类型也有所增加。这些形态各异的文化传统在不同程度上演化为新石器时代的艺术景观。

与旧石器时代的艺术相比，新石器时代艺术是人类精神文化的飞跃发展，人类文明在原有基础上出现了长足进步。从狩猎到畜牧，从采集到农耕，生活方式的改变意味着生活质量的提高。

“上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨，盖取诸大壮。”在我国上古典籍《周易》中，关于这一时期的建筑描述十分生动，“上栋下宇”成为最精辟的式样概括。巨石建筑是新石器时代特有的建筑类型，如英格兰南部的斯通亨治（Stone Henge）巨石结构，体现了早期人类的伟大力量和聪明才智。在建筑进步的

图1-5 野牛 拉斯科岩洞壁画 法国 旧石器时代





图1-6 斯通亨治巨石结构 英国
(约建于公元前4000—前2000年)

图1-7 玉蟾岩遗址 中国 旧石器时代向新石器时代过渡时期
(公元前8000年以前)



同时,陶器的出现具有十分重要的意义。此时的陶器制作工艺经历了由单色陶器(红色为主)、刻线陶、彩绘纹样陶到结绳纹样陶的过程。岩画、雕塑和陶器是这个时期的主要美术成果,而绘画则主要以陶器为载体进行绘制,其主要分布范围在西亚和中国一带。中国大约在公元前1万年就已进入新石器时代,由于地域辽阔,各地自然地理环境很不相同,新石器文化的面貌也有很大区别,主要以仰韶文化、马家窑文化及红山文化为代表。陶器的出现,迅速取代了传统的石器和木器具,是人类继钻木取火之后又一次对生活质量具有根本性提高的技术进步。

陶器的发明,是人类文明发展的重要标志。陶器的大规模出现和使用极大地丰富了新石器时代的艺术表现性,它是洞穴壁画艺术向器皿造型和装饰艺术的转变,至此,一种全新的艺术样式诞生了。与洞穴壁画的随意性相比,陶器艺术无论是器皿造型、绘画还是烧制加工,都是一个较为严格的制作过程。就这一时期陶器艺术的规模与完整性而言,中国陶器及其发展成为世界文明史的重要组成部分。

中国陶器最早出现在新石器时代。黄河中下游温暖湿润的气候条件,使中国人开始了以原始农业生产为主的固定生活,为了满足生活需要,提高生活质量,他们逐渐掌握了陶器的烧制技术。中国古陶器造型风格多样,制造讲究,有灰陶、红陶、白陶、彩陶和黑陶等多种类型,其中以仰韶文化和马家窑文化为代表。

仰韶文化(公元前5000—前3000年)于1921年首次发现于河南渑池仰韶村,位于黄河中上游地区,遍及河南、山西、陕西、甘肃、河北、宁夏等地。制陶多为细泥红陶和夹砂红褐陶,灰陶