

高等院校设计艺术基础教材

ZHONGGUO GONGYI MEISHUSHI

中国工艺美术史

朱和平 编著



湖南大学出版社

高等院校设计艺术基础教材
GAODENGYUANXIAO SHEJINYISHU JICHU JIAOCAI

丛书主编 周旭 朱和平

中国工艺美术史

ZHONGGUO GONGYU MEISHU SHI

朱和平 编著

图书在版编目 (CIP) 数据

中国工艺美术史 / 朱和平 编著. —长沙: 湖南大学出版社, 2004.8

ISBN 7-81053-791-1 (高等院校设计艺术基础教材)

I. 中... II. 朱... III. 工艺美术史—中国—高等学校—教材 IV. J509.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 066486 号

高等院校设计艺术基础教材

中国工艺美术史

ZHONGGUO GONGYI MEISHU SHI

编 著 朱和平

责任编辑 李 由

特约编辑 朱 林 邓初锦 宋 娟

装帧设计 吴颖辉

出版发行 湖南大学出版社

地址 长沙市岳麓山 邮编 410082

电话 0731-8821691 8649149

E_mail: hndxcbs@126.com

经销 湖南省新华书店

印装 湖南新华精品印务有限公司

开本 889 × 1194 1/16 印张 16.25

版次 2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷

书号 ISBN 7-81053-791-1/J·30

定价 36.00 元

高等院校设计艺术基础教材

编辑委员会

主 编 周 旭 朱和平

委 员 (按姓氏笔画排列)

王安霞 卞宗舜 方四文 丰明高 田卫平 朱和平
何人可 张夫也 张小纲 李中杨 李志平 李轶南
肖 飞 何 辉 周 旭 林 伟 尚华楠 陈 杰
赵江洪 胡 锦 程宇宁 蒋啸楠

参编院校

清华大学
湖南大学
中南大学
东南大学
东华大学
江苏大学
福州大学
南华大学
浙江工业大学
长沙理工大学
华南理工大学
湖南师范大学
哈尔滨师范大学
内蒙古师范大学
株洲工学院

湖北工学院
广东工学院
大连轻工学院
青岛建工学院
郑州轻工学院
杭州商学院
湖南商学院
中南林学院
华北水利水电学院
江西科技师范学院
黄河科技学院
许昌学院
长沙民政学院
湖南科技职业学院
深圳职业技术学院

现代设计教育在我国虽然起步较晚，但从20世纪80年代后半期开始，发展极为迅猛。其中最突出的表现莫过于各类院校纷纷开办设计专业，不断扩大招生规模。原因何在？一方面，设计艺术与社会经济、生活密切相关，能创造生产、生活之美。我国经济快速发展，自然对设计人才有巨大的需求量。另一方面，我国设计艺术起步晚，且长期处于一种模仿和经验型状态，人才积淀薄弱。

目前，我国设计艺术教育的发展是跳跃式的、超常规的。从科学的发展观来说，这多少带有些盲目性和急功近利的色彩。我们如果不及时采取一些行之有效的措施的话，其所导致的弊端乃至恶果，在不久的将来会显露出来。如何采取积极措施，固然取决于国家高等教育的发展战略和宏观调控的政策与力度，但对于高等教育自身来说，当务之急是调整和把握设计艺术人才培养的目标、培养的方式和途径，努力使培养出来的人才符合和满足社会的实际需要。而要做到这一点，关键是在注重对学生个性张扬和创造性思维能力提升的宗旨之下，努力提高其艺术修养。

众所周知，艺术修养包括进步的世界观和审美理想、深厚的文化素养、丰富的生活积累、超常的艺术思维活动能力、精湛的艺术技巧和表现才能。这五个方面的知识能力和素养，对于高等艺术教育来说，在很大程度上取决于学生所接受的课程体系和课程教学内容。而与时下设计艺术教育发展近乎无序、师资队伍鱼目混杂的状况一样，设计艺术教育的课程体系和教材建设令人堪忧，全国设计艺术院校的教学内容与教学计划十分混乱。同样一门课程，在某一院校被当作必修课开设，而在另一院校，在选修课程中也往往见不到。即使是在开设了这门课程的院校，其内容也大相径庭，讲授内容基本上由任课教师个人而定。具体而言，如“设计概论”，在一些院校中被作为专业基础课在大二时开设，而在相当多院校的设计专业中没有这门课程。又如史论课程，虽然基本上各院校都开设，但有的是必修课，有的是选修课，有的名之为“中外工艺美术史”，有的称之为“中外美术史”，有的则叫“中外艺术史”，甚至还有叫“中外绘画史”的。单纯从其名称来看，就有如此大的分歧，其内容和开设的目的性也就难免有差异了。再如，设计艺术学最基本的“三大构成”——平面构成、立体构成和色彩构成，就笔者所翻检的十多种通用教材来看，可以说在内容上不仅缺乏融会贯通，而且基本上是一些纯知识性的介绍，几乎不涉及其在设计中的具体作用和运用。换言之，就是目的性和针对性缺乏提示与提炼。总之，课程设置的的目的性不明确，其结果，一方面使学生对其知识重要性的认识不明确，造成学习时的不重视，甚至厌学现象发生；另一方面，也使得设计艺术专门人才由前些年的理论基础欠缺到目前的贫乏愈益加剧，使相当多的毕业生虽然有一定的动手能力，但知其然而不知其所以然，缺少创新意识，只能停留在摹仿阶段。

此外，在课程的内容方面，知识陈旧，缺少应有的广度与深度。

从教学要求及其规律来说，开设某一门课的目的，不外乎有二：一是使学生对该学科、该专业的某一方面、某一类别的知识有一个系统详细的了解。具体到艺术设计专业，在掌握基本知识的前提之下，还必须熟悉这些知识在实践中的具体运用情况。二是必须对专业知识的积淀

和形成的过程清晰地揭示，并阐明其知识的演变和未来发展过程的趋向。然而，目前出版的大多数教材既没进行揭示，更没有进行展望，以至于给人的印象是诸如“三大构成”知识是一开始就有的，从现代设计教育的摇篮——包豪斯确立以来，就是永恒不变的。

事实上，专业基础知识与专业知识之间，始终存在一个专业知识不断基础化的过程。当专业知识成熟、普及之后，就有基础化的可能。因此，对于基础知识而言，无论是概论性的，还是史论性的，对于日益庞大的知识体系，必须进行条理化。要接受那些普及化的专业知识，将其容纳到基础知识之中，否则，难免会造成专业知识与基础之间的脱节。现代科学技术的发展，对设计艺术专业知识的更新产生了巨大的推动作用，新知识产生和发展的结果，必然是专业知识基础化。

早在20世纪70年代，课程论专家约瑟夫·施布瓦（Joseph Schwab）就说过：“课程领域已步入穷途末路，按照现行的方法和原则已不能继续运行，也无以增进教育的发展。现在需要适合于解决问题的新原理……新的观点……新的方法。”从那时至90年代，经过探索，国外初步形成了课程改革的基本思想——打破学科壁垒，按工程（专业）一体化的原则进行课程重组，实现课程跨学科综合、整合（统筹思想指导下的融合）或集成。在现代科技和国际经济联系迅猛发展的今天，我国的课程体系的重新构建也早已引起某些有识之士的注意，但却始终没有实质性的改革举措。个中原因：一方面，我国社会处于转型时期，尚无暇调整、改革这些深层次的问题；另一方面，社会对于设计艺术人才的需求尚未饱和、过剩，没有对这类人才提出特殊要求。此外，课程体系的改革作为一个系统工程，需要从上到下的通识和齐心协力才能开展，而设计艺术工作者向以标榜个性自居，协作精神多少有些淡薄。

在包括设计艺术教育课程体系的改革尚未自上而下、自下而上进行的情况下，在高等教育尚未进行超前的大刀阔斧式的改革举措之下，通过教材的建设去使课程内容与社会实际需要相结合，做到与时俱进，去对课程体系中的问题进行调适，我们有理由认为这是行之有效的好方法。特别是在当前各种教材、教科书，甚至所谓的专著泛滥的情况下，这样做尤有必要和具有承前启后的意义。正是鉴于此，由株洲工学院、浙江工业大学等院校倡议，由湖南大学出版社组织了全国近三十所院校设计艺术专业的专家、学者历时近两年编撰了这套教材。其目的主要在于通过这套教材的编撰发行，推进设计艺术学的健康发展。为了实现此目的，先后两次组织专家进行论证，确定教材的种类，试图建立一个符合时代发展和学科完善的教材体系，在反复推敲的基础上，确立了26种教材为设计艺术基础教材。从其种类来看，力图形成两个特点：一是突出设计艺术基础教育的全面系统性，把握设计艺术教育厚基础、宽口径的原则；二是充分顾及到高等设计艺术教育的时限与内容繁复的矛盾，试图通过对以往的一些教材进行整合，构建一套与当今人才培养条件和要求相适应的教材新体系。随后，在充分调研和协商的基础上，确定了每种教材的主编，并召开主编会议，认真研究了教材内容的取舍和它们之间的衔接问题。主编们一致认为本套教材内容必须秉承与时俱进的精神，努力确立符合课程自身要求而又能具有前瞻性的内容。因此，这套教材在内容上也就力图突出三个特色：鲜明的设计观——体现设计的现代特点和国际化趋势；强烈的时代感——最新的理念、最新的内容、最新的资料和实例；突出的实用性——体现设计专业的实用性特点，注重教学需要。

编撰教材并不是一件容易的事，特别是在今天这样一个知识、技术更新神速的时代，要把本学科范围内最优秀的成果教给学生，并且要讲究科学性，更是困难重重。因此，这套教材是否达到了预期的目标，我们自不敢说。我们真诚地希望这套教材问世以后，能够给高等学校的设计艺术教育带来一丝清风，同时也热诚欢迎广大同仁和学生批评指正。

朱和平 周旭

2004年6月5日

目录

M U L U

绪论	1	1.1 中国工艺美术史的起源与发展 / 02
		1.2 传统工艺美术的形态范畴 / 08
		1.3 中国古代工艺美术的发展演变及审美特征 / 11
		1.4 中国古代工艺美术形式的主要内容及发展规律 / 16

陶瓷工艺美术	2	1.1 陶瓷发展简史 / 24
		1.2 陶瓷造型工艺美术 / 34
		1.3 陶瓷装饰艺术设计 / 49

青铜器工艺美术	3	1.1 青铜器发展简史 / 60
		1.2 青铜器的造型艺术 / 72
		1.3 青铜器的装饰艺术 / 80

玉器工艺美术	4	1.1 玉的发展和利用简史 / 90
		1.2 玉器造型工艺美术 / 98
		1.3 玉器的装饰艺术 / 109

家具工艺美术	5	1.1 中国古代家具发展简史 / 118
		1.2 中国古代家具的造型艺术 / 123
		1.3 中国古代家具的装饰艺术 / 129

- 建筑工艺美术 **6**
- 1.1 中国古代建筑的发展与演变 / 136
 - 1.2 建筑结构与造型工艺美术 / 141
 - 1.3 建筑装饰艺术 / 154

- 金银器的工艺美术 **7**
- 1.1 金银器的生产制作历史 / 164
 - 1.2 金属工艺的造型艺术 / 167
 - 1.3 金银器的装饰工艺美术 / 173

- 中国古代染织品工艺美术 **8**
- 1.1 中国古代染织品几染织技术的发展 / 180
 - 1.2 染织品图案和纹样工艺美术 / 190

- 雕塑工艺美术 **9**
- 1.1 中国古代雕塑发展简史 / 208
 - 1.2 雕塑造型工艺美术 / 219
 - 1.3 雕塑装饰工艺美术 / 232

1

绪 论

工艺美术源远流长，从严格意义上说，它的起源发展和演变是与人类的起源和人类社会的发展同步的，中华民族概莫能外。谁也无法否认：在我国历史上，无论是文献记载，还是传世的，亦或是考古出土的实物，均证明我国古代在工艺美术方面不仅形成了丰富的理论体系，而且创造出了许多精湛的艺术品，在博大精深的中华文明发展史上占有不可忽视的地位。研究探讨历史时期工艺美术的具体内涵、理论的积淀与确立，以及时代艺术风格与特征，不仅是增强历史知识，了解中华文明史不可或缺的重要方面，而且对于我们今天从事艺术创作，从历史与传统的基础上产生出标志时代文化最高水准的艺术创造，也是必由之路。

1.1

中国古代工艺美术的起源与发展

工艺美术的起源，几乎是与人类的起源同步的。那么，是否就可以推理出：工艺美术是人类独有的呢？如果是，是什么原因促使人类进行工艺美术活动呢？人类进行工艺美术活动的标志又是什么呢？这些问题，是我们研究中国工艺美术发展史首先必须要搞清楚的。

1.1.1 劳动——工艺美术产生的前提

按照马克思主义的观点，人类活动区别于动物的根本点在于人类能够按照变化着的需要，自觉地适应一切对象，并且把自身固有的标准运用到对象上去，有意识地进行创造活动。

那么，人类为什么要进行这种有意识的创造活动呢？因为从猿进化到人以后，人类生存的环境发生了变化，由原来单一的自然环境，演变为自然和社会的复合体。人类为了要建立和维持这种社会群体和结构，开展社会活动，就不能像动物那样消极地、被动地去适应自然环境，而应该有意识、积极地去改造自然，从事人类所需要的活动。就人的本质特征而言，人是自然本性和社会属性的统一，而且这两者的统一是建立在实践的基础之上的。作为人类的实践活动，实质上就是生产活动，就是人类为了生存、生活，通过发挥主观能动性，利用客观条件改变客观环境，获得物质和精神需要的活动。工艺美术正是在这种生产活动中产生的，工艺美术是由设计引发的。

人类获得物质生活资料 and 满足精神生活的需要，严格地说，是通过造物来实现的。人类的造物活动，归根结底乃是人类的劳动。而人类的劳动是从造物——制造工具开始的。

人类早年创造的工具主要是石器和木器。这是因为石头随处可见，随手可得，而木器在当时的生存环境下，也是十分容易得到的，只是由于木器易于腐烂，难以保存传世，所以我们今天所能见到的当时的工具主要是石器。人类对工具的加工、改造和创新，在人类的早期，并不是我们今天所想像的那么容易。一方面，人类的意识行为，特别是早期思维能力的产生十分缓慢，基本上属于为了适应生存环境的本能行为的逐渐积累和升华；另一方面，工具的加工、改造和创新是在利用自然物的过程中偶然的发现和经验积累的结果。当原始人面对袭来的猛兽时，他们会从自己身旁的许多天然石块或树枝中，选取合用的一个，作为抵抗的工具。作为原始人来说，当此之时，他们之所以选取这一根树枝或这一块石头，而不是另外的那些树枝或石头，主要是对它们的形状、坚硬度、大小、重量等特性有了一定的了解才作出选择的。这样的选择自然是根据即将要投入的用途而决定的。然而，自然界中天然物品完全适合于人们各种需要的情况是很少的。于是，人们

在使用自然物作为工具的过程中偶尔发现自然物的大小、尖锐对于实现目的特效性中受到启发，便萌发改变自然物的形态，使之适合于自己的目的，毕竟自然物中完全适合人们特殊需要的东西太少了。

考古发掘和人类学的资料表明：人类对自然物的改造最初是石器工具的制造。早在猿人阶段，人类在利用石块对付其他动物的进攻中，便悟出了石块的尖锐、大小对于抵御动物进攻的有效性和在切割过程中的作用，所以便发明了以石击石的方法，打制出各种合用的石块作为工具。在我国目前已发现的原始人类活动的遗址中，普遍存在着用打击方法制造工具的情况。像元谋猿人、蓝田人、北京猿人等著名遗址中，打制的石器不仅数量多，而且种类很丰富，在大量的石器中，有各种砍砸器、刮削器和尖状器，在稍晚的山西峙峪人文化遗址中，甚至出现了用石头打制再经磨制而成的箭镞和矛尖。这一切表明在我国原始社会，不仅存在着使用石器的时代，而且也反映出我国工艺美术的历史是从打制石器拉开序幕的。

目前，考古学界和人类学界，普遍将人类制作石器工具方法的不同而划分出前后两个时代——旧石器时代和新石器时代。旧石器时代是以打制石器为其制作工具的时代，而新石器时代则是在打制的基础上作进一步的磨制和加工。虽然原始人类在打制石器的过程中摸索出了一定的经验，即通过打击石头的某些部位打制出某种特殊形状的石头，但是，从根本上说，它的形状并不是确定的，带有很大的偶然性。只有到了磨制石器阶段，制成的石器才基本上符合和满足人们实用的需要。因此，从严格意义上来说，人类的设计思想萌芽于旧石器时代，但是真正通过人们的行为将这种设计思想付诸实践，却是在打制的基础上进一步加工才发生的。

按照史学界目前的划分方法，旧石器时代的石器可划分为三类：

第一类：砍砸器。主要使用于旧石器时代早期，制作极为简单和粗陋。从一面或两面把砾石的边缘打出刃来，将另一端再加工成把柄状，当作手斧来使用。这类石器都比较粗大，主要用于砍砸、切断、劈材、挖土等，可以说，它是原始时代的“万能工具”（图1-1）。

第二类：刮削器。它是在整个石器时代，特别是旧石器时代应用比较普遍的石器。大都是选用石英、水晶和火石等石料，经过第二次加工，把石片的边缘打制成平刃、凸刃、凹刃、多边形刃，或者把圆形石板周围加工成刃（图1-2）。从总体上看，这类石器一般比砍砸器小，其用途一般是用作刮削木头或兽皮。

第三类：尖状器，这类石器的制作较前两类要复杂和精致。制作时，一般是把石英或燧石质的石板加工出尖和刃来，其中两刃一尖的形制最为多见。在我国最为典型的是三棱器（图1-3）。

这三类石器大体上也是随着时间先后出现和增多的。从大致的顺序上可以看到：器物的形制由简单到比较多样；制作由一次加工到二次加工；使用功能也逐渐增多。这一时期的石器虽然处于打制阶段，但在整个序列中充分反映了早期人类石器加工能力的发展提高。到后半期，又出现了骨、角器。这些都明显地说明，人类手指变得日益灵活，思维在不断发展，创造能力不断增强。

人类从单纯的选择自然物作为工具，发展到对自然物进行改造，不久，很快进化到突破运用现成自然物

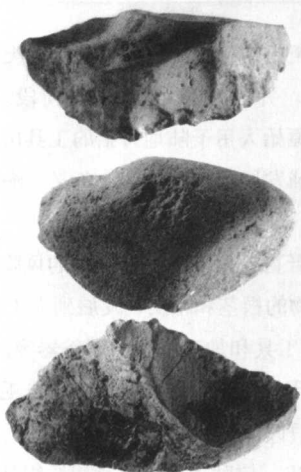


图1-1



图1-2



图1-3

阶段,而进入到了一个通过自己的智慧和劳动,创造出一种地球上从来不曾自然存在过的新物质。他写下了远古时代人类文明的崭新光辉篇章,是人类工艺美术史上第一次真正意义上的产品。从早期的把牛胛骨绑在木棒上做成挖土的工具(图1-4),到将动物的胫骨加工成有倒刺的鱼叉,再到大汶口、龙山、仰韶等文化遗址中精致的石铲、石镰、石斧(图1-5)和石镰的出土,都千真万确地说明我国工艺美术所涉及的领域在迅猛扩展,设计的艺术水平在不断地提高。



图1-4



图1-5

1.1.2 原始人围绕生活方式展开的工艺美术活动

我国的工艺美术源远流长。但是,在整个原始社会所发生的工艺美术,由于人们的认识水平有限,工艺美术局限利用自然界的天然物质进行简单的设计、加工。因此,体现当时工艺美术发展概况的是石器、木器和骨器。而这些石器、木器和骨器是围绕生活方式展开的。

对于生活方式,一般地说,有广义和狭义两种理解之分。如果从哲学和人类学的范畴理解的话,广义的生活方式是指作为社会主体的人,为满足自身生存和发展的需要,所进行的一切物质和精神活动的总体模式与基本特征,是人的生活活动的总和。而所谓狭义的生活方式,则通常是指人们对生活资料的消费方式和处理日常生活行为(衣、食、住、行、娱乐等)的特定方式。人类的生活方式,不仅受到自然环境的制约,而且还受生产力发展水平和生产方式的影响。可以说,人类对生活方式的要求诱发、促进了生产力的发展,而生产力的发展又使生活水平得以提高,生活方式得以改善。

人类早期生活方式的总体模式,整体来说是相当封闭的,也是十分落后的。其封闭性表现在人类各群体、各部落、各民族之间,几乎全都处于相对隔绝的封闭状态之中,彼此之间很少有联系,而生活方式的落后性几乎表现在满足人类基本生存需要的衣、食、住、行等方面。如在饮食方面,远古时代,在火没有被利用和人工掌握取火技术以前,人类的食物来源不仅十分有限,而且还处于茹毛饮血阶段。又如在衣着方面,则为兽皮、羽毛和树叶。再如住的方面,最初是在树上筑巢而居和利用天然洞穴居住。至于行的方面,可以肯定人类早期在陆上是没有什么工具可以代步的。

不知经历了多少万年,伴随着人类自身的进化,人类的生活方式终于发生了重大的变化,特别是发现了火的作用和人工取火的方法以后,人类早期的生活方式有了质的变化,随着这一变化,涉及到社会生活各个方面的工艺美术相应产生和展开了。

首先,在获取食物资源所展开的工艺美术方面,由简单、粗糙的狩猎工具,发展到种类繁多的陆上、水中捕猎工具,由单纯的获取动物食物发展到将动植物作为食物,并逐渐以植物为主的阶段。

各种狩猎的工具是人类获取动物性食物资源的主要手段。原始人用于陆地狩猎的工具由最初的石块、树枝,逐渐发展到石器、弓箭、陷阱等;水中捕食鱼类由徒手抓捕发展到利用鱼钩、鱼叉、渔网和各种编织的渔具。

获取植物性食物,特别是人工种植性植物食物不仅比狩猎野兽、捕捉鱼虾所遇到的风险要小得多,而且有一定的保障。人类获取植物性食物由最初的双手获取天然植物的根茎和果实,发展到人工种植“五谷”,随之,设计出了用于种植收获食物的镰刀、锄、铲、铍等生产性工具和加工食物的碾谷器等。

其次,为解决御寒防暑的问题,人类由用树叶、皮毛披挂于身体作为衣服发展到对皮毛进行加工、缝制和织造丝、布等纺织品作为服饰原料,并由此设计制作出了多种缝纫用具和原始织机。

人类早期的服饰材料是原始的现成物,如兽皮、羽毛、树皮、树叶之类,而利用纺织技术创造出自然并不曾有过的服饰材料——布,则是在上述情况存在之后的久远时期。我国各地的原始文化遗存中出土的大量

骨针和纺锤、纺轮等缝制和纺织工具,以及新石器时代早期陶器的底部有席纹的印痕,是晾干陶坯时印上去的事实,足以证明了在陶器发明以前我们的祖先便已经掌握了编织技术。

再次,从居住条件来说,由早期的巢居和洞穴居住发展到建筑房屋居住,从而产生了建筑设计。

在我国目前所发现的新石器时代的文化遗址中,可以看出,当时的人们一般都选择在背坡面水,靠近河流或湖泊的河谷阶地、台地、沼泽边缘部位或接近水源的地方。这一方面是为了生活和灌溉的需要,另一方面,河流也提供了舟楫之利,成为沿河岸各聚居点之间互相交往的通道。至于建筑的形式,则根据不同的环境、气候,就近提供的资源条件等具体情况,发挥因地制宜的特点,形成了各种不同的建筑风格和形态。如北方的黄河中上游地区,因地处黄土高原,利用黄土的直立性,以穴居和半穴居形态为主,黄河下游则以半穴居和早期地面筑构为主。在南方地区,因为地势低洼的沼泽地区多,再加上气候潮湿多雨,所以形成了“干栏式建筑”。

不论是穴居、半穴居,还是地面建筑或干栏式建筑,都具有一定的科学性,整个建筑从外观造型到内部结构均表明了人类在早期就懂得如何趋利避害。

复次,从行的方面来说,尽管原始人类主要依靠双脚,但原始的车船也出现了。

由于原始村落大多沿河岸布置,所以人们从落叶和树干能在水中飘浮得到启发,用石斧将圆木的一面刨成凹形,从而相对地增加了稳定性,并且增加了运载量,这就导致独木舟的诞生。把许多树干捆成一排,这样制成的木排也能获得同样的效果。因地制宜,产竹的地区就有了竹排。而车的出现,种种迹象表明并不比船晚,大概因为自然界圆形的、类似轮子的物体在滚动过程中给人的启发,所以原始居民在搬运重物(例如石块或巨兽)时曾利用它们不断滚动的原理,作为辅助运输的工具。这种辅助运输的工具实质上就是最原始的车子。

总之,人类最初的工艺美术是源于生活的,生活的需要是工艺美术的源泉和动力。流传至今的许多遗址、遗物都证明了这一点。

1.1.3 原始石器、木器和骨器的工艺水平

在人类的早期,围绕生活方式,原始人类便展开了工艺美术活动。那么,原始人的工艺美术到底达到了一个什么样的高度和水平呢?其工艺美术中又表现出什么样的艺术风格呢?

由于在工艺美术起源时期,人类物质资料的创造主要是为了解决人类的衣、食、住、行的需要,而为解决这些基本生活需要所使用的工具又多为石器、木器和骨器,因此,代表和反映这一时期工艺美术水平的也是以石器、木器和骨器为材料的生产工具及其产品。

首先,从解决食物来源的工具设计来说,从大约距今一万年的新石器时代开始,伴随着磨制石器的推广、定居生活的出现、原始农业的发明、制陶业的发生等生产和生活方式的巨大变革,扁平石铲、断面为椭圆形的磨制石斧以及镑、凿和少量的石镰、大量的石磨盘、石磨棒等已被应用于当时社会生产的各个环节之中。在这些石制的生产工具中,铲、斧等器具是用于垦荒、种植的,石镰是用于收获的,而石磨盘和石磨棒则是用来研磨粮食的。在这些工具中,虽然各地出土的实物数以千万计,但是,都不算精致,也欠规整。最能代表当时设计水平及艺术表现形式的是磁山文化时期的磨盘和与之相配套的磨棒。

磁山文化是发现于太行山脉与华北平原交界处的河北武安县的原始文化遗址,距今约8000年左右。从出土物来看,磨盘和磨棒的外观形状是上面一根圆棒,下面一个平盘,平盘造型呈前宽后窄的鞋底形,下部有四个乳突状足(图1-6)。这个形状怪怪的东西,是当时人们

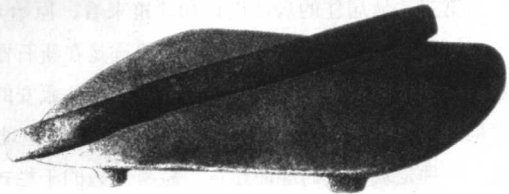


图1-6

用于加工谷物的工具,只要把需要加工的谷物放在盘上,用圆钝的磨棒研磨,就可以使谷物的壳和实相分离,从而得到精米。其功能相当于今天的碾米机或一些封闭落后地方还在使用的石磨、杵臼。尽管使用这个加工器具的生产效率很低,但是反映了原始人的工艺美术水平。因为石磨盘表面经过打磨,平整光滑,中间略有内凹,这种造型目的是为了防止研磨谷物时谷粒外流而设计的。在制作过程中,需要按照预先设计把中间内凹的部分凿掉,但内凹部分的面积及深浅度究竟应该为多少才不妨碍磨棒的工作效率,是必须要把握好的。再说磨盘的底面边缘都有四个对称的乳头状小足,与盘面为一整体,二者系由整块石料凿成。这样设计从实用的目的来说,一则是为搬运方便,二则是为了使石磨盘安放平稳,因为这种设计与三角形的稳定性相吻合。不过,这种设计对于制作来说是相当困难的。制作者必须将足以外的地方全部剔除,这一工序要求有较高的技巧和耐心细致的工作态度,稍不小心,预先设计的足部和石面就可能被剔除。

作为收割农作物的镰刀,从今天仍在使用的实物来看,其造型一般为扁平的弧形,一头稍窄,一端稍宽,宽的一端有孔或銎,用以装插木柄。刃部或为直刃,或为锯齿状,都是用铁和钢制造。镰刀的好用与否,不仅与刃部是否锋利有关,也与柄和镰身的角度有关。从原始文化遗址出土的石制镰刀(图1-7)来看,除了材料不同以外,在工艺设计的原理、造型结构等方面,与今天竟无二样。

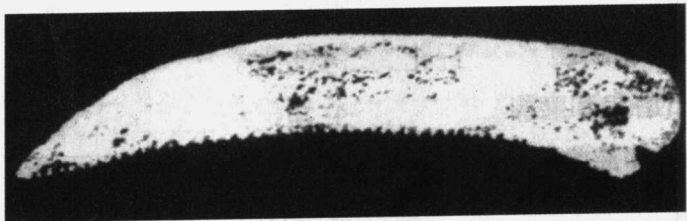


图1-7

其次,从与人类护体、御寒、防暑的服饰品的设计及其加工来说,原始社会也具有不断提高和发展的趋势。周口店山顶洞人遗址中,其实物是一枚磨制精致的骨针。骨针的发明,标志着人们已能缝制简单的衣服。到了新石器时代,从各地所发现的遗址中普遍出土有骨针、骨锥、陶纺轮(彩图1)和石纺轮的事实来看,服饰的制作发展到了一个新的阶段。纺轮的应用,使纺织纤维利用纺轮的转动捻成纺线,从而使人类服饰的质地由兽皮、树叶和树皮等提升为丝、麻、葛等织物。在半坡、庙底沟、大何庄、秦魏家等属于仰韶文化时期的墓葬的陶器上大量发现的布纹表明仰韶文化时期纺织业已经广泛存在。到了稍晚的龙山文化时期,随着骨梭的发明改变了“手经指挂”的操作方法,大大提高了纺织的效率。这种骨梭有扁平式的,也有空筒式的,有的一头穿孔,有的两头穿孔。这些纺织工具的工艺美术水平,我们从良渚文化中出土的玉纺轮可以得到证明。

在距今约5000千年以前的良渚文化瑶山祭坛遗址中出土的两件玉纺轮,其实物现藏于浙江省文物考古研究所。第11号墓出土物的造型为圆饼状,中间有一穿孔,端面呈倒梯形,出土时位于墓葬北端陶器近旁,直径4.3厘米,孔径0.6厘米,厚0.9厘米。出土时有一根青玉圆杆穿在其中,圆杆上端呈锥尖状,在尖端对钻一个小横孔,杆长16.4厘米。纺轮固定于缚杆上,纺织时围绕缚杆转动。为什么要把纺轮制成圆的或圆锥形的,而不制成别的形状呢?这是我们祖先长期劳动实践得来的。人们在无数次的纺线劳动实践中发现形状不均匀的重物在旋转中总是不够稳定,而采用圆形或锥形的就要好得多,于是人们把纺轮尽量做得圆一些,旋转起来的效果又快又好,纺轮的用法即在纺轮孔中插上一根木棍,先将纤维用手搓成线系于木棍上,然后一手拿着纤维,一手拿着纺轮并转动纺轮让其按一个方向旋转,这时纤维被牵伸拉纺成纱,到一定的长度把加拈好的纱缠于木棍上,这样不断地进行,就能纺出很长的纱来。二、三根纱合在一起再加拈便成坚固的线。这是我们祖先巧妙地利用了重力牵伸和利用了旋转变力偶加拈的科学原理。

第三,从居住的房屋设计和建筑来看,原始人类已具有相当高的工艺设计水平和建筑能力。

考古工作者发现的最早的房屋遗迹是在新石器时代,这一时期的房屋遗迹全国各地都有发现。迄今为止发现最早的是河南新郑的裴李岗遗址、河北武安的磁山遗址发现的半地穴房基残迹和浙江余姚河姆渡遗址的木构建筑,它们距今约8000年。其中河姆渡遗址发现的木构建筑有两种形式:一种是栽桩架板的干栏式建筑;一种是栽柱式的地面建筑。栽桩架板的干栏式建筑又分高干栏和低干栏两种。高干栏建筑形式以桩木为基础,其上架设大、小梁承托地板,构成架空的建筑基座,再于其上立柱架梁,构成高于地面的干栏式房屋。

低干栏建筑构件主要由竖桩和横板、梁板、竖板等组成。而栽柱式地面建筑，也分打桩式和柱础式两种。栽柱打桩式建筑，其柱下用木板作基础。有一点特别值得指出的是，在河姆渡的两种形式的建筑中，木构件有的采用了榫卯和企口板加工技术，说明木结构技术达到了相当高的水平。

与河姆渡遗址房屋设计风格和形式明显不同的是半坡遗址的房屋设计与建筑。到目前为止，半坡遗址发现的房屋遗迹共46座，房屋不仅有正方形、长方形和圆形三种，而且无论是在朝向的选择还是在房屋的功能以及建筑的造型上，都采用了科学的方法与设计理论。诸如夯打、烧烤、防水、防潮、排烟、采光等设施均体现出进步性。

第四，在交通工具方面，原始人的工艺美术水平，我们可以用划船的工具——木桨的设计为例来说明。

传说黄帝时候就发明了船。《易·系辞》说他“剡(挖)木为舟，剡(削)木为楫(桨)，舟楫之利，以济不通，致远以利天下。”尽管《淮南子》中说到古人“见窍木浮而知为舟”，但原始社会的船的实物在旧石器时代的遗址和新石器时代的遗址里，至今没有发现。我们唯一能知道其有关工艺美术的是划船用的木桨。这种木桨在河姆渡遗址和钱山漾遗址中均有出土。河姆渡遗址出土的木桨，桨翼和桨柄是由整块木料制成的，木质坚硬，色彩赭红，桨翼完整，长51厘米，宽15厘米，厚1.2厘米。桨柄已经残断，从桨翼至桨柄残长63厘米。其外形颇似现今的木桨，柄是另装于翼上的。钱山漾遗址出土的木桨系青冈木制成，翼成长条形，长96.5厘米，宽19厘米，稍有曲度。凸起的一面中间有脊，自脊向两边斜杀，柄长87厘米，已经腐朽。与现在木桨不同的是，肩平直，翼长柄短，使用时较费力。这两处的木桨和今日南方地区的木桨虽有不同之处，但已具备了现代桨的基本形式，已有了翼、柄之分，如在水上交通不甚频繁的情况下，那是不可能有这样进步的形式。我们敢肯定，木桨的出现标志着独木舟时代已过渡到木船时代。

1.2

传统工艺美术的形态范畴

传统工艺美术作为一种物质和意识结合的形态，由于其设计制作者的主观意识的载体和人们对于物质需求的不同，具有不同的形态范畴，而这些范畴体现了工艺美术的具体形式和时代风格，反映了工艺美术的演变和发展规律，因此，研究工艺美术发展史，对传统工艺美术的形态范畴进行探讨是十分必要的。

1.2.1 分类标准及其方法

面对着种类繁多、形式多样的传统工艺美术大家族，要对其进行分门别类是十分困难的。这种困难主要表现在分类标准上。因为从工艺美术的内涵来说，构成的因素是多重的。它既有用材的区别，又有用途的不同；既有制作工艺的不同，又有装饰风格的差异；既有具体的品种，又有针对不同特殊场合的独特需要而专门设计的品种。总之，根据传统工艺美术的不同内涵，可以划分出不同的类别。目前，学术界还没有一种对传统工艺美术的形态范畴统一、明确的分类、归纳办法。比较流行的分类方法有以下几种：第一种是根据工艺美术品所使用的材料确定不同的种类，如陶器、皮革、金银、木材、漆制品、玉石、玻璃、丝织品、棉制品等。第二种是从设计制作的工艺方法，即技术构成上进行分类，如染织工艺、髹漆工艺、刺绣工艺、涂饰工艺、镂刻工艺、雕琢工艺等。第三种是将工艺美术品按审美和精神生活为主题、实用和物质生活为主题划分，其中前类包括祭祀类、娱教类、装饰类，后类分为穿戴类、起居类、生活类、用品类等。第四种认为工艺美术源于百工百艺，因此可分为传统手工艺和现代机械加工工艺两大类。这些分类方法在目前所出版的工艺美术史、设计史著作和有关论文中十分普遍。其中特别突出的是在撰写有关这类著作中，大多以朝代为顺序，将各个时期不同类别的工艺美术品作出罗列和阐述，以至于在各种著作中多出现诸如“商代青铜器”、“唐代染织品”、“明代瓷器”等之类的标题。当然，除上述而外，还有按工艺品生产的组织形式来划分的官府经营和个体经营，按工艺品使用的范畴、对象来划分的宫廷和民间拥有，以及工艺品工艺的内在组织和结构来划分的诸多方法，只是这些划分方法目前仅在少数论著中有所反映而已。

那么，上述划分方法是否有确切之处呢？如果有的话，哪一种更为确切呢？这不仅关系到工艺美术学研究的学术取向，而且直接决定本书的框架体系和谋篇布局。

关于传统工艺美术的形态分类，我们认为应该牢牢地把握住三个方面：其一，它必须是人类的创造思维和物的合理结构的产物；其二，艺术性；其三，生活性和生产性。这里所说的人类的创造性思维和物的合理结构，是指人的意识活动必须建立在创造性基础之上，并用一定的物质材料作为载体；所谓艺术性，是指人

的意识作用于一定的物质材料以后所表现的形态，必须呈现出某种艺术内涵和艺术特性；而所谓生活性和生产性，则是指工艺美术是在生活和生产中不断提高和发展的。一些不合时宜不能适应生产、生活新方式的工艺品类不断地被淘汰，因而也就不断有新生的品类出现，这可以说是传统工艺美术的基本进化图式。

众所周知，广义的艺术分类包括美术、音乐、戏剧、舞蹈、曲艺、电影等；狭义的艺术仅指美术，包括绘画、雕塑、建筑、工艺和书法。如果简单地冠以“工艺”来解释艺术，即为绘画工艺美术、雕塑工艺美术、建筑工艺美术、工艺工艺美术和书法工艺美术。这样的名称不仅听上去让人感到别扭，而且也有悖于约定成俗的艺术创作行为。同时，作为艺术的工艺美术所涉及的内容、观念、品类、特征又远远超出了这些分类的内涵，我们之所以设专节来讨论工艺美术的形态范畴的原因也就在于此，毕竟分类不妥会造成论述的困难和某些概念的生硬套用。

在西方国家，艺术分类的形式应该说是有其科学性的，但只限于广义的艺术形式，对我国传统的工艺美术来说，虽有可借鉴之处，但无法全盘套用。也就是说，西方艺术的分类是以艺术形式区别的，而中国传统的工艺美术则更体现出工艺美术的内涵、演变的过程和社会生活发展的关系等，所以它们之间有着本质的区别。

从艺术学的角度上看，强调造型艺术的特点，在作品的分类上，采用综合分类方法，即不严格遵从某一尺度，而是依据作品在历史时期的性质、多寡和主次进行分类，是有利于揭示历史时期造型工艺美术的发展演变内涵及其规律特征的。特别是从人类设计的发展历史来看，其所经历的阶段以及在各个阶段所表现出来的特征，并不是取决于某一种单一的因素，而是多种因素共同作用的结果和反映。正因为如此，我们在确定划分标准的时候，采用综合分类方法为标准。

1.2.2 古代工艺美术的形态范畴

无论是古代，还是现代，工艺的范围和内容均是很宽广的，因为凡是要经过工艺制作过程的造型或是通过第三者来体现构思的，都可以视之为“工艺”。然而，从古代各种工艺的共性来说，可以用平面和立体两大部分来涵盖。平面是二维空间，立体则是三维空间。一个表现在展开的平面上，一个表现在延伸纵深的体积上，而它的共同特点都是在研究如何达到造型美和实用的统一。

在中国古代，无论是文献所载，还是考古发掘出土的实物，与“工艺”精神相符合并体现这一精神的物质资料生产是很多的，举凡中国古代的手工业生产无不包含着设计意识和设计精神，反映一定时代的工艺水平。

从手工业的发展历史来说，任何一种工艺，都经历了从分散、个体，到形成行业的历史过程。如早在夏商奴隶制开始时期，铸铜、制陶、制骨、制玉等手工行业便已从农业中分化出来，形成独立的生产部门，并且随着社会经济的发展，手工业内部生产也呈现愈来愈细的趋势。斑斑可考的史实证明：最迟到商代后期，手工业品类增多，独立由王室贵族掌握的手工业生产规模大、种类多、分工细，这充分表明当时的工艺技术已经趋于专门化。工艺技术的专门化发展，一方面推动工艺美术的发展，另一方面要求工艺美术必须与之相适应。从考古的有关资料看，当时已形成青铜冶铸、制陶、骨器、玉石工艺、皮革竹木、舟车、建筑等专业。见之于文献记载的设计者和制作者，当时称之为工匠的有陶工、酒器工、推工、旗工、绳工、马纛工等。到西周时代，这种由不同技术而形成的分工更细致，形成所谓的“百工”。再往后来，历战国秦汉魏晋南北朝，到隋唐时期手工业生产的发展更是不断走向高峰，从陶、瓷、漆、金属铸造、镶嵌、染织、刺绣、玉石雕刻、房屋建筑、家具制作到各种生活、生产用品，绝大多数的工艺品类和工艺制作技术走向了成熟。人们制作、生产的这些物品，由讲究功能的致人利用思想，逐步发展到了技以载道，乃至技术与艺术的完美结合和统一的阶段。以铜制工艺品类为例，实用于生活的食器、酒器、水器、烹饪器、乐器，如鼎、豆、壶、钊、缶、卣、杯、盘、盆、洗、釜、铉、锅、钟、铎、铃、鼓、铜镜、铜炉等有几十类。仅