

二十一世纪
中国高等院校
美术与设计教育教材

ERSHIYI SHIJI

ZHONGGUO GAODENG YUANXIAO

MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

ZHUANGSHI JICHU

装饰基础

主编 王豫湘 全森 ● 湖南美术出版社

ZHUANGSHI JICHU

二十一世纪
中国高等院校
美术与设计教育教材

装饰基础

主 编：王豫湘 全森

IAO MEISHU YU SHEJI JIAOYU JIAOCAI

图书在版编目(CIP)数据

装饰基础 / 王豫湘, 全森主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2005

(二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材)

ISBN 7-5356-2347-6

I. 装... II. ①王...②全... III. 装饰美术—高等学校—教材 IV. J525

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第102993号

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材 装饰基础

主 编: 王豫湘 全 森

责任编辑: 彭本人

责任校对: 徐 盾

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 8.5

字 数: 13 万

印 刷: 长沙化勘印刷有限公司

版 次: 2005 年 11 月第 1 版

2005 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1-5000 册

书 号: ISBN7-5356-2347-6/J · 2155

定 价: 45.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

说 明

一、本书由广东教育学院王豫湘副教授提出编写提纲，经编委会讨论补充通过。绪论部分由广州美术学院全森教授负责编写。

第一至第三章由华南理工大学李瑞副教授、华南理工大学留日博士张珂负责撰写。

二、第四章由广州美术学院研究生彭征负责撰写。

第五章由广州美术学院王东育讲师负责撰写。

三、第六章由华南师范大学陈新浩副教授负责撰写。

四、第七章由广东教育学院工艺专业硕士关慧仪负责撰写。

第八章由王豫湘、广州大学黄滨副教授、广州美术学院刘应武讲师负责撰写。

文字统筹与修改由张珂、李瑞、王豫湘负责完成，图片统筹由李瑞、关慧仪、张珂负责完成。

此书由五个院校的九人通力合作，共同编撰完成。

编委会
2005年6月

二十一世纪
中国高等院校
美术与设计教育教材
编委会

总主编：黄宗贤
彭本人

编委：（按姓氏笔画顺序排列）

马一平
文红
王豫湘
龙全
吕品晶
吕小瑞
许平
许亮
全森
李蔚青
李白玲
李彤
吴永强
吴昊
陈航
陈琦昌
张小鹭
张苏
张宝洲
张春新
项锡黔
赵健
赵琛
赵培生
胡绍中
贺丹晨
秦璞
郭线庐
唐英
梁昭华
戚跃春
黄宗贤
黄建成
谢正强
程丛林
彭本人
蒋啸镝

选题策划：彭本人
总编辑：墨夫
总监制：汪华
总体设计：白阜

ERSHIYISHIJI ZHONGGUO GAODENG YU

装饰基础

编委会

主 编：王豫湘
全森
副主编：黄滨
李瑞
程新浩

编委：（按姓氏笔画顺序排列）

王豫湘
王东育
全森
李瑞
刘应武
关慧仪
张珂
黄滨
彭征
程新浩

目 录

绪 论	1
第一章 装饰的演变	5
第一节 装饰的概念	5
第二节 装饰的起源	6
第三节 现代装饰艺术运动的兴起	9
第二章 装饰与纯艺术表现	12
第一节 装饰艺术观念的延伸	12
第二节 装饰与现代绘画	15
第三节 装饰与雕塑	17
第四节 近代西方装饰雕塑	25
第五节 雕塑的形态及功能	27
第六节 现代装饰雕塑的新材料——声、光、电	29
第三章 装饰与实用艺术	31
第一节 装饰的运用	31
第二节 装饰的特性	34
第三节 装饰与设计	37
第四节 装饰与空间	41
第五节 中西方建筑装饰的演变和对比	45
第四章 装饰的规律	48
第一节 装饰形式美规律	48
第二节 装饰语言的特征	51
第三节 装饰技术的要求	54
第四节 装饰的差异性	57

第五章	装饰的手法	63
第一节	装饰的构图手法	63
第二节	装饰的构成元素	68
第三节	装饰的造型手法	70
第四节	抽象手法的运用	74
第六章	艺术装饰材料	75
第一节	材质的形态特征	76
第二节	材质的收缩性能	78
第三节	材质的基本类型	79
第七章	装饰色彩	84
第一节	装饰色彩的基本内涵	84
第二节	装饰色彩的运用技巧	88
第三节	装饰色彩的学习方法	90
第八章	装饰赏析	91
第一节	装饰图案	91
第二节	标志装饰	104
第三节	服装装饰	110
第四节	产品装饰	115
第五节	建筑装饰	119

绪 论

一、艺术、美术、设计与装饰的关系

在人类的发展历史中,艺术就如同衣、食、住、行、用一样,是人们日常生活及生产劳动创造的一部分。艺术与地域、物产的特征,与人类生存、繁衍的需求,与社会生产、生活的方式;与信仰、宗教意识形态以及科学、技术的发展程度等密不可分。

尼罗河流域的古埃及文明,埋藏于底格里斯河和幼发拉底河流域的美索不达米亚文明,延续数千里的黄河流域的华夏文明,发端于恒河流域的古印度文明及非洲、大洋洲古文明是如此,古希腊、古罗马、拜占庭以及中美洲的玛雅、阿兹特克、印加等古文明莫不如此。

随着时间的推移,那些与宗教、王权互为依存的古代艺术部分,因其规模形制的原因,虽历史久远,仍显而易见;而与人们生产、生活相关的古代艺术部分,则难耐时间长河的洗刷而逐渐隐去,当代的人们只能从少量存世的民俗、民艺中对其过去的形态进行揣测。

“艺术”从广义变为狭义,从一体化走向分支发展,始于鲍姆嘉通开创的“美学”学科。此后,德国古典哲学时期,康德和黑格尔建立了一个庞大的美学体系,为狭义的艺术(或称美术)的自成一体奠定了理论基础。19世纪后半叶,受实证论、科学观、现象学的影响,美学的传统研究对象“美”逐渐被“艺术”所取代。人们开始从心理学角度研究艺术创造和艺术欣赏;从社会学角度研究艺术的起源和功能,从艺术史角度研究艺术风格的形成和发展。

第二次世界大战后,美学的中心从法国转向美国,理性主义进一步衰退,经验主义思潮开始占统治地位。美学问题逐渐变为两类:其一由经验主义的各种问题组成,主要探究艺术以及与艺术有关的人类行为和经验模式的知识,其二为逻辑问题,即关于美学概念、术语和方法论的问题。美学可分为科学美学(如精神分析美学、格式塔美学、现象美学等)与分析美学(试图把美学问题研究的中心集中在与艺术和审美判断有关的语言问题和意义问题上)。

“艺术”从一体化走向分支发展还与西方工业革命不无关联。1764年发明纺纱“珍妮机”,1769年瓦特制成“蒸汽机”,1770年“蒸汽动力船”诞生,1804年第一个“火车头”问世,1829年第一台“缝纫机”发明,1830年第一条铁路(利物浦—曼彻斯特)开通。在工业化大批量生产的技术条件下,现代设计应运而生。现代设计是设计界改变以往为权贵服务的方向,转而而为民众服务的产物,是设计民主化进程的体现,是科技发展、传媒更新、贸易竞争的反映。

现代设计,其构思受市场营销学、心理学和消费心理、人体工学、技术美学、现代科技等因素的制约,其表现从简单的传统手工绘图到模型、到复杂的电脑设计预想表现,有不同的方式,其运用则与设计所涉及的生产方式的技术条件密切相关。现代设计是现代经济和现代市场活动的组成部分,因而,不同的市场活动,将造成不同的设计范围。

与艺术、美术、设计密切相关的就是我们本书要谈到的“装饰”,对于装饰有如下的阐释:

“在身体或物体的表面加些附属的东西,使其美观。”(《现代汉语词典》)

“一般指修饰、打扮。从科学意义上看,装饰已被当做一种艺术样式(或多种相近样式的联合),成为艺术的一个门类,并总是同生活日用品(机制的和手工的)结合着,可以独立鉴赏或被使用。另一方面,由于它在形式美上具有较为完整的规律性,又常被视为一种艺术技巧、意匠、手法,如装饰性油画、装饰性版画等。”(《中国工艺美术大词典》)

日本《设计词典》对装饰一词所做的解释包括以下4个方面:

1. 赋予美的行为,不仅仅表现为外表的装饰,也包括现代设计中所谓“无装饰”的美,而这种追求材料、结构、功能特性的美,本身也是一种装饰;

2. 作为动词来使用,即使用一定的装饰材料进行装饰活动;

3. 特指装饰性;

4. 作为一种工艺方法、技术,如漆工艺的描金绘,景泰蓝的掐丝、点蓝等装饰工艺技法。

鲁道夫·阿恩海姆在其《艺术与视知觉》一书中专辟一节论述装饰,他说“装饰艺术品是我们生活世界的一部分,而艺术品却是这个世界的形象”。“一件艺术品的组织系统,是由它所陈述的内容从内部决定的,而装饰艺术品的组织系统,却是由它装饰的事物从外部决定的。”“如果我们把一件装饰艺术品当成一件艺术品,它那片面性很强的内容和形式就使它显得空洞和愚笨。反之,如果我们把一件艺术品当成一件装饰艺术品,它就超出了自身的职能,干扰了它所要装饰的物体所具有的统一性。”

苏珊·k·朗格在《感情与形式》一书中谈到装饰,称“装饰不单纯像‘美饰’那样涉及美,也不单纯暗指增添一个独立的饰物。装饰(decoration)与‘得体’(decorum)为同源词,它意味着适宜、形式化”。“在我看来,对装饰性艺术和最早的再现性艺术所进行的对比性研究,实际上已强有力的说明:形式是最早的,再现功能产生于形式。”

赫伯特·里德在《产品设计》中亦谈到装饰:“雕饰的柱头或彩饰的屋檐,虽然类似独立的雕

塑和绘画,但它们毕竟附属于建筑物,并非是独立存在的艺术作品。如果将经过装饰加工的建筑或器物视为应用美术,或者由于美术品被运用在器具上而确定应用美术的概念,则必然造成艺术创作上的混乱,致使大批日用产品被描画得俗不可耐,人们不去探索形态本身的美,却仅仅以绘画的形式美化产品的外表。”

维也纳学派传统的继承人泽德尔迈尔在《近代艺术革命》一书中指出:“论述装饰的文章经常引证绘画,……导致近代艺术批评常常出现不着边际的弊病。这无助于各种艺术的独立发展,反而抹杀了各类艺术的本质区别。”“假如现代设计取代装饰仍有些合理因素的话,也仅仅是普德米斯戴依克反复强调的:从中可以发现物态固有的材质美而已。”

海野弘在《装饰与人类文化》一书中,亦有关于装饰的精辟见解。“装饰能为被装饰物增加光彩,但必须与被装饰物结合成一个整体,还应该以被装饰物作为自身存在的前提。”“如果说以往的形式论对于装饰研究显得肤浅,也确认抽象形式并无深刻的意义,假如再否定装饰的内在结构以及蕴含的深层内容,恐怕将难以推动装饰研究的深入发展。”“创造装饰结构的能力与创造功能结构的能力,并非处于人的才能的同一层次上,功能主义的设计忽视了这个重要问题。”

综上所述,不难看出装饰的基本特征为:

1. 装饰是人类的本能,是人类创造的必然产物,属于艺术的范畴;
2. 装饰创造的特征在于其艺术性、完整性存在于与被装饰物相互依存的状态之中;
3. 装饰就其与现代艺术和现代设计的关系而言,可称其为设计性的艺术或艺术性的设计。

二、20 世纪的装饰艺术

装饰是人类的本能,是人类意识到自身作为主体存在之时运用自己所体味到的“形式的程式”(形式美的规律)来认识世界、创造世界的手段。它不仅是人类心智活动的依托,亦丰富和改变了人类的心智结构与生活。而且,作为人类特征的一种,它同人类所拥有的其他特征一样,不断地完善着人类作为一个特殊类的积累。

装饰虽然以“形式的程式”为依托,但这种形式的程式是建立在感情基础之上的理性精神,是与人类发展同步的,它经由感性——理性——感性无数次反复、调整、选择而得,并且是始终处于一个开放系统状态下的理性的选择。其终极目的是审美的。

装饰不但是一种看待世界的方式,更是一种人类创造世界的意识。装饰的主要任务有两方面:其一是发现美的形式及其规律,积累和丰富美的程式,这方面属于装饰的基础学科的内容;其二便是运用美的程式来引导人类创造,这是装饰的应用问题。用现代语言来讲,装饰的基础与艺术相通,装饰的应用与设计相连。

20 世纪从某种意义上讲可说是装饰受到特别关注的时期。之所以这样讲,是因为无论从 19 世纪末到 20 世纪初以英国为发祥地的“工艺美术运动”和以法国为中心的“新艺术运动”,还是二三十年代欧美的“装饰艺术运动”和几乎与此同时发展起来的“现代主义运动”,或是五六十年代盛极一时的“国际主义风格”和 60 年代末、70 年代初的“后现代主义”及延续至今的后现代思潮等,都和装饰有着直接或间接的关系。它们或是为了装饰的诚实,或是力图创新装饰的形式风格,或是寻求与机械化相适应的装饰美,或是出于大众化的思想而简化装饰的形态,或是高扬“形式服从于功能”的大旗而摒弃装饰,又或是迫于“功能形式”的乏味而趋向装饰的回归。

20 世纪以来装饰的曲折经历,很大程度上在于艺术与装饰的混淆、设计与装饰的对立,进而导致对装饰本质与内涵的无知、漠视甚至误解。而这种混淆和对立虽然在 20 世纪表现得尤为突出,究其发端应回溯至 18 世纪开始的英国的工业革命和法国的启蒙运动。

法国的启蒙运动导致了法国大革命,也导致了当时最具代表性的康德哲学的形成。康德把人的认识分成感性、知性、理性三个阶段。在感性阶段,他认为:人们只有运用自己所固有的时、空这两个形式来整理和综合由对象引起的杂乱无章的感觉材料,才能获得感性认识。人的认识对象,实际上是人的认识活动自己创立的,因而,必须在认识之前“批判”地考察人的认识能力。所以,他提出所谓“批判哲学”。

20 世纪的艺术不同以往的艺术,其精髓便是在艺术本体中,消除其他艺术手段的影响,并在这种“纯粹”中找到艺术质量和独立性的标准。印象主义之于光色,立体主义之于纯粹的形,甚至随风格派、构成主义而来的抽象艺术,都可以在康德的哲学里找到注解。

造型艺术对本体的重视,使得“形式”本身的作用获得了前所未有的地位,也使得“艺术家”们的眼光移向了装饰。

1908 年出版的 W. 沃林格所著《抽象与移情》,其以“装饰艺术”为题的第三章中称:“装饰艺术必然构成了所有对艺术进行美学研究的出发点和基础,对艺术的美学研究就必须从简单的艺术过渡到复杂的艺术。”

著名维也纳学派的修玛尔造也认为:装饰本身不存在独立的目的和价值,仅仅是被装饰物的媒介,是一种纯粹的形式。艺术理论家 H. 德里则称:完美的装饰应该舍弃多余的意念而成为纯

粹的形式,装饰应列入抽象艺术的类属。

为了炫耀工业革命带来的伟大成果,英国于1851年在伦敦举办了有史以来第一次国际博览会,其影响之大是所有现代设计论著不可缺少的一笔。

随之而来,许多人对大工业产品粗制滥造的造型形式表现出厌恶和恐惧,引发了横跨19、20世纪的“工艺美术运动”和“新艺术运动”。运动提倡复古或转向自然风格。然而,历史的车轮不可倒转,一战以后的“装饰艺术运动”和“现代主义运动”便是顺应历史潮流的反映。

现代主义设计在形式上受到“现代艺术运动”的影响,特别是受到强调“形式的理性结构表现”和强调时代感的绘画派别的影响,如荷兰“风格派”,意大利的“未来主义”,俄国的“构成主义”。现代主义设计经由“包豪斯”的整理推向全世界。

现代主义设计在“形式服从于功能”的功能主义口号下,将形式风格化,以致形成二战以后至60年代末反装饰的、垄断的,甚至近乎独裁的单调的“国际主义风格”。现在看来,这有违现代设计运动的初衷,与包豪斯的宗旨亦相去甚远,这便是设计领域“后现代”思潮崛起的原因。

20世纪的装饰在基础领域里受到了现代艺术的青睐,在应用领域则被现代的功能主义设计所抛弃。

现代艺术对装饰情有独钟,给现代艺术自身注入了新的血液,其负面影响便是由此导致了装饰就是简单艺术,甚至是抽象艺术,“装饰就是美的形式”等割裂装饰“基础”与“应用”的错误观念。

现代设计对装饰的抛弃甚至仇视,则是站在时代火车头上误导和曲解了人类的创造观、价值观。

功能主义的口号“形式服从于功能”(Form follows function)实则是在达尔文之前,生物史上第一个提出进化理论的法国生物学家拉马克(Jean-Baptiste de Lamarck, 1744—1829)的一句名言。这句话被美国雕刻家格里诺(H. Greenough, 1805—1852)导入造型艺术界后,芝加哥建筑学派的代表人物沙利文又将其提升为建筑设计的重要理论口号,进而成为功能主义设计者的座右铭。

20世纪由于设计对装饰的敌视与艺术对装饰的青睐,使得装饰偏离了它的本质内涵,步入一条形式与风格的死胡同。在这样的前提下,装饰几乎成了形式美感、材质工艺、图案纹样的代名词,或被冠以工艺美术、实用美术的别称,甚至以装饰绘画、装饰雕塑取而代之。

材质工艺只是装饰的手段,图案纹样仅是装饰的表征,形式美法则亦非装饰的专利,而绘画、雕塑等艺术品类仅是装饰的媒体,美术不过是狭义的艺术。

艺术(Art)一词,源于拉丁文“ars”,原指技能、技巧、技术。在古希腊、古罗马时代,没有和技艺不同而被我们称为“艺术”的那种概念。早期现代英语中的“Art”,意指任何形式的书本学问,如语法、逻辑、巫术、占星术之类,这种观念一直延续到莎士比亚时代。在文艺复兴时代,首先是在意大利,人们又重新恢复了“艺术”一词的完整含义,文艺复兴时代的“艺术家”,确实把自己看成了工匠。

我国“艺”的概念在《尚书》、《史记》中皆指才能、技艺、本领,周朝时的“六艺”(礼、乐、射、御、书、数)被视为士人的必修科目。“直到17世纪,美学问题和美学概念才开始从关于技巧的概念或关于技艺的哲学中分离出来,到了18世纪后期,这种分离越来越明显,以至确立了优美艺术和实用艺术之间的区别。”(J. 科林伍德《艺术原理》)前苏联美学家格·尼·波斯彼洛夫在《论美和艺术》中,将艺术含义分为三种,即最广义的艺术——任何技艺,按照美的规律来创造的“艺术”;以及分属物质文明领域和最狭窄的含义上作为精神文明领域的艺术创作的“艺术”(绘画、雕塑、建筑等造型艺术以及文学、音乐、戏剧等)。即便如此,在技艺和物质文明的艺术之间,在物质文明的艺术和精神文明的艺术之间仍难以划出截然的界限。

装饰当然和艺术相关,但严格地讲不是只和精神文明领域的艺术相关,而且和广义的“艺术”相关。装饰是人性的真,创造的善,理性的美。

三、装饰艺术——人性的真、创造的善、理性的美

装饰是人类的行为,它是人性、物性、理性三位一体的产物,三者缺一不可。物的理性是功能,人的理性是意识。人类创造的善体现在具体的物态和功能上,物态和功能的善必须是物性和理性的融洽;人类创造的真体现在具体的意识与观念上,意识与观念的真必然是人性与理性的平衡;人类创造的美体现在具体的形式与风格上,形式与风格的美必然是物性与人性的谐和。

为了达到人性的真,创造性的善,理性的美,装饰至少要与三方面的内容相关——人类的意识与观念,人类创造的物态与功能,体现人类观念意识的人类创造的形式与风格。

装饰的美与装饰的形式风格作为装饰的表征,其所具有的独特形式感的魅力,是为世人所共识的,它运用各种各样的手段——绘画、雕刻、材质工艺、技术结构等,更借助各类题材、主题、样式,以抽象的、意象的、具象的及纹样图式等形式,表达人们对美的认识与追求。

然而正是这些令人心动的表征,使我们几乎忘记了潜藏在装饰表征之下,与装饰密不可分的

另一些特征,装饰不能脱离造物功能对“善”的追求以及创造意识与观念对“真”的渴望。

彩陶罐是绘有彩色纹样的新石器时代的一种陶器,制陶的目的在于获取容积,老子讲得好,所谓“埴埴以为器,当其无,有器之用”。然而,陶器的器形,陶器表面的肌理,陶器的色泽,从人类创造所追求的善来看,都是必须加以讲究的,即遵循美的形式的原则。彩陶纹饰的口、肩、腹的分段,严格地适应着陶器的造型;纹样侧视的连续性,俯视的环状整体性使得纹饰和器形浑然一体。不仅如此,为了适应当时的陶罐置于地上或坑内的使用方式,陶器下部也免去了装饰,这完全是出于功能的考虑。造物功能的善,对于彩陶而言是容积、形状、纹饰、安置方式等的综合。彩陶的装饰不单是纹样,更是适合功能的设计性艺术。

关于希腊雅典卫城帕特农神庙檐下的外墙浮雕装饰,陈志华所著《外国建筑史》中有这样一段描述:“围廊之内,圣堂墙垣外侧的檐壁是爱奥尼式的,为的是要在这里作连续的长幅浮雕。它总长160米,刻着向雅典娜献祭游行和仪式的真实图景。雅典娜像在东面正中,(浮雕装饰的)队伍的起点在西南角,分两路,一沿南边,一经西边、北边,走到雅典娜那边。这样的布局,使从帕特农西北走过的真正的游行,始终看到浮雕上的队伍同自己并肩前进,构思很周到。”陈志华先生在这里没有谈及举世闻名的希腊雕刻手法的精妙,却用不吝其笔墨的方式朴实地表

达了自己对装饰的真知灼见。

对装饰真谛的把握在那些综合、整体的认识与一体化的创造中表露无遗。文艺复兴的巨匠达·芬奇、米开朗基罗等,他们的许多经典的装饰被当代的学者割裂为所谓的“纯艺术”,这是世纪的悲剧,也是人类的悲剧,正像未来学家阿尔温·托夫勒在《第三次浪潮》中指出的那样:“第二次浪潮文化强调孤立地研究事物。”

对装饰的另一个误解,便是多余、浪费,甚至“装饰无异于犯罪”的观点,这是创造的观念与意识的问题。

创造的追求是“善”,善是感性和理性的统一。关于这一点,我国先哲们已有深刻的认识:“诚然,则恶在事夫奢也。……故食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐。”(《墨子附录·墨子佚文》)“短褐不完者不待文绣。”(《韩非子》)。这里“恶”“奢”的前提是食不饱,衣欠暖,居无安,“不待文绣”是因为“短褐不完”。在这种情况下,理性为主导的人性所体现的亦是“善”的光彩。无论是“文”与“质”,饱与美,暖与丽,安与乐,还是形式与功能,理性与感性,实用与审美,从人类创造所追求的“善”来看,都不可偏废。

20世纪由于两次世界大战引发民主思潮,亦由于工业化批量生产手段的推广与商业主义的原因,更由于对17世纪发端于意大利,影响至欧洲及拉美的“巴洛克”豪华浮夸装饰风格和18世纪发端于法国,波及全欧的“洛可可”纤细、轻巧、华丽、繁琐装饰风格(又称路易十五式)以及重装饰的“维多利亚”遗风的反对,在新兴的而且是迅速涉及全球各个角落的“设计”领域刮起了现代“功能主义”设计的狂飙。功能主义由“形式服从于功能”很快转变为“少则多”(Less is more,为现代主义建筑设计大师之一,包豪斯第三任校长,密斯·凡·德·罗之语)的立场。“密斯的原则改变了世界都会三分之二的天际线。”

经二次世界大战,欧洲的现代主义移至美国后,这种原本具有民主色彩的设计观,变成了一种单纯的“商业风格”,变成了“为形式而形式”的形式主义追求。“少则多”原来只是为了达到低造价目的的一种手段,战后则成为形式追求的中心。目的性被取消了,原本为达到目的而不得已采取的手段,现在变成了目的,这种趋向又因为美国经济实力的强大,影响西方各国,最终成了国际主义设计风格。人类创造多元化探求的努力被追求功能形式的单一化的国际主义设计取代,为形式而形式的国际风格,不但使设计使用者的心理功能需求被漠视,就连真正的使用功能需求也得不到充分满足。

20世纪后半期,随着传播媒介、电子技术、信息技术的发展,诞生了一个依附于传播、信息技术的新时代,不少人把这种因素作为当代社会的背景之一看待,因而将其称之为“后现代时期”。

“在后现代社会里,国际主义设计被认为是取消美感的,国际主义设计利用简单的机械方式把环境改变成了玻璃幕墙和钢筋混凝土的森林,成了破坏人类完美的生态环境的帮凶,国际主义设计也参与商业主义,参与市场营销活动,以虚假的外表来欺骗消费者,因而产生了对现代主义和国际主义设计挑战的两个来源:其一为求新求变的新生代对国际主义单调风格的挑战,造成了各种装饰风格、装饰主义的萌发。其二是由于对设计责任的重视而提出的调整要求,造成了现代主义基础之上的各种新的发展,如后现代主义、解构主义、新现代主义、技术风格、新波普设计风格等。”(《世界现代设计史》王受之著)

20世纪对现代国际风格设计的反省与对装饰的重新认识是社会历史发展的必然。对装饰的再认识有赖于对人类理想的创造意识与观念的准确把握,有赖于对与时代社会相适应的装饰的形式与风格的发掘与探索,有赖于与物态功能共生、共荣的装饰创造观念的再生。

第一章 装饰的演变

谈到装饰艺术,有关“装饰”、“装饰画”、“装饰雕塑”、“装饰艺术”、“装饰设计”等诸多带有“装饰”的词语,我们已经很熟悉了,有关“装饰”的读物,画册等,也多得数不清,各大美术院校都有装饰画或与之相关的专业,并与国油版雕一同,成为一个单独的画种。

国油版雕,它们都受到本身材料的限制,虽然现在有很多超越了这些限制的作品,但其基本概念仍是以纸张、颜料以及塑造的材料为最终的划分。可是装饰艺术却反之,似乎理所当然的,具有夸张、变形、象征、寓意等手法的表现,都可以纳入装饰艺术范畴,它可以包含任何一种材料,国油版雕、漆陶、金属纸浆等软硬材料,可以是平面,可以是立体,不只是绘画,甚至设计,也都有装饰手法的表现。那么“装饰”到底包含了哪些,其所属范畴与其他的绘画等造型美术有怎样的关系,这一章,首先从装饰的发展起步,来谈谈以上这些问题。

第一节 装饰的概念

装饰作为艺术范畴内常用而又涵盖量大的专用词,有广义和狭义的区别。在英语中,涉及装饰之义的词,一是decorative art一词,专指装饰艺术;二是decoration,主要指广义上的装饰装潢现象,如建筑内外部的所有设计和陈设;三是ornament,指具体品类或个别的装饰物以及图案、纹饰形态这些狭义的装饰现象。

中国《现代汉语词典》把装饰解释为在身体或物体的表面加以附属的东西,使其美观。W.沃林格在《抽象与移情》中说道:“装饰艺术的本质特征在于:一个民族的艺术意志在装饰艺术中得到了最纯真的表现。……装饰艺术必然构成了所有对艺术进行美学研究的出发点和基础。”^①蔡元培先生曾说:“装饰者,最普通之美术也。”说明装饰的本质就是“美”。装饰风格是以特定的时代背景和中心思想为基础——由诸如宗教、哲学、王权、风俗、实用和唯美

等艺术形态所产生出来,往往会形成一种不同于前一历史时期的艺术风格。装饰就是以条理化、规律化、程式化、理想化的艺术方法,利用视觉对象的形象、色彩、肌理构成于空间,使现实得以美化的广泛作品。(图1)

作为一定意义上的“装饰”,这个词的出现,是在欧洲中世纪时代,主要运用在日用品、建筑、室内装潢等的表现上,而且由于产业革命的发达,作为具有实用性的装饰用品,多称做“产业艺术(les art industriels)”。相对于“艺术”而言的新的美术表现形式“装饰”,最早是见于1862年法国新版的词典,作为新补的词语,称为“装饰艺术(art d'ecoratif)”。之后从1870到上个世纪80年代逐渐明显起来,代替了“产业艺术”这一概念,被广泛运用。1878年出版的《美学》一书中,把“装饰艺术”与“表现艺术”的概念相提并论,认为“装饰艺术”的



图1 金银首饰

定义是,从感觉上入手,通过线、形态、色彩等造型手法,使人们产生美的感受。

装饰是一种有意味的形式。它不但是审美的形式,而且有更深层的含义。它包含着特定的社会感情和文化意识。它不仅是“装饰性”的,从秩序、线条、形式、色彩等方面带给人们审美愉悦,而且是“文化性”的,从文化、理想、象征、历史等方面满足人们更深层次的需要。

装饰为何在人类社会如此普遍,英国艺术哲学领域的大师贡布里希认为装饰是人们心中对于艺术的一种普遍性倾向,这就像捕获语言、认识以及社会关系的普遍性一样的其他普遍倾向。贡布里希在《艺术与错觉》中说道:“这里没有单纯的眼睛或手,所有的观看和手艺都根植于对已经发生的事情的记忆和期待未来可能性的设施之中。这个就像被我们置于观看之中而置于制作之中的目的依靠于这些限制,即我们对于再现的类型、被运作的心理媒介、展示的背景以及风格的有意向的使用这些方面的理解的限制。”^②任何一种风格都有一个原来的样式,简单且易被理解,丰富多样化看上去使人愉悦。这里解释了风格变化的原因。(图2)

当人们对某种风格过于熟悉时,就会去变化它,风格将会进入一个新的起点,再一次对对新样式的简洁使用转向丰富和奢侈的使用,而这种使用将重新使我们渴望另外的新样式。在此贡布里希从内在心理方面对装饰设计作了解释,他阐述了作为传统装饰的特殊形式的发展,是因为视觉喜欢新的挑战,因而促使传统在技术上发展到一个更高的水平。

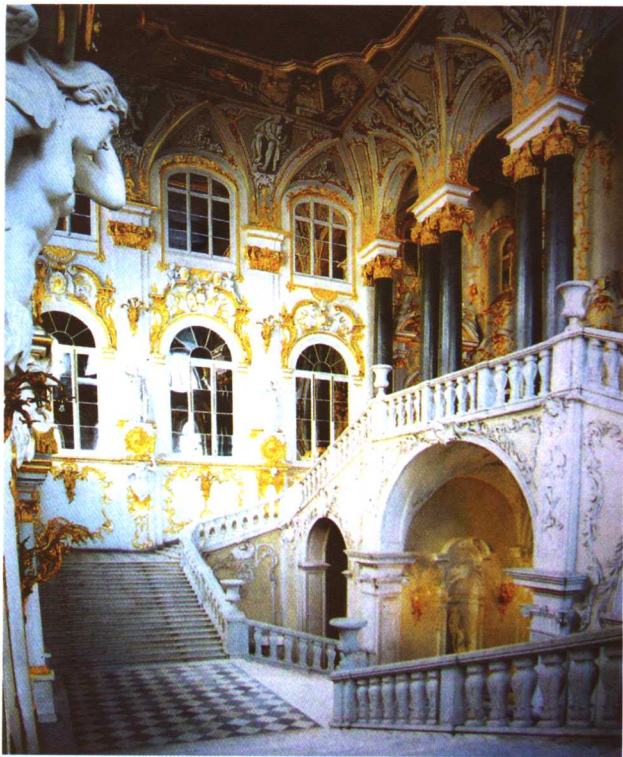


图2 巴洛克装饰风格

第二节 装饰的起源

原始社会,生产力低下,部落分散,没有统一的宗教。面对大自然变化莫测的奇妙景象,原始人心中不免涌起恐惧、惶惑或莫名的激动和快感。这也许就是他们意识里对美的最初的、本能的感受。

随着社会的发展,生活的改善,原始人在闲暇时,逐渐开始使用言语或线条来再现使他们兴奋、愉快的自然场景。艺术史的历程告诉我们,任何时期的优秀艺术都是人类的“远取诸物,近取诸身”。从山顶洞人留下的贝壳项链中可以知道,人类装饰自己,美化和赞颂人本身,是随着人类的进化、社会的发展而不断地变化着的。(图3)

当今世界上各个地区的人们,无论其文明程度、宗教信仰、自然环境、经济模式以及人种民族有着何种区别,都有一个共同的精神生活习俗,就是利用一切装饰手段来美化自己。作为一种人类对于自身的最原始的审美心态,除了没有完备的穿着就不能生存的北极部落之外,一切当代原始民族的装饰总比其衣着更受重视、更为丰富,在某种意义上可以说“他们情愿裸体,却渴望美观”。这种自身美化的意识在当代原始民族的心理上竟是如此强烈,由此说明美化自身的观念不仅是人类对于客观世界审美活动的一个重要组成部分,同时也是人类在发展自身文化的初始阶段中最早形成的审美意识之一。

每一个原始民族都有纹饰的历史，而彩陶是纹饰艺术在器物上的表现。远古时代，人类就已经发现和运用了以影像作为形象标记的艺术手法，继而创造了在各种材料上镂刻、透雕的艺术语言。原始社会的彩陶岩画、商周青铜器、汉画像石艺术等，体现了这一艺术手法的逐步完善。

女娲捏黄土造人是中国最古老的创世神话。从社会人类学的观点来看，这个神话至少对应了两个史实：一是母系氏族社会成员只知其母不知其父，生育被神化了。二是当时的人类已经能熟练地制造陶器。

据目前所发现的古代文物推测，我国最早的美术品应该是公元前一万至五千年新石器时代的陶器。当时，彩陶是绘画的集中表现，颜色以红底黑花为主，形象以几何图案为多。在



图3 船形彩陶壶 新石器时代

纹饰中，奔跑的鹿、啄食的鸟、张大口的鱼等等，都刻画得生动有趣。（图4）

原始人对复杂的自然现象迷惑不解，他们幻想世界上有一种冥冥的超自然的力量支配着大自然，或者认为世界是由敌对与友好两种力量构成的自然整体，需要用仪式与巫术对它们给予祈祷和安抚，从而产生一种对自然现象的崇拜。彩陶盆上被神化了的人面鱼纹，大概就是原始人当做种族庇护神的“图腾”，简单地说，也就是巫术仪式中顶礼膜拜的神像吧。我们可以想象，原始人就像现在非洲、澳洲、美洲的原始部落那样，族人戴着面具在神像之前载歌载舞，惊天动地地举行仪式和施展巫术。新石器时代的彩陶艺术表明装饰已经有了较为成熟的发展。初民美术，差不多都含有一种实用的目的，例如过去，人们经常用纸做成形态各异的物像和人像，与死者一起下葬或在葬礼上燃烧。这些原始的造型艺术，直接体现了当时人们的审美理想和审美观念。

从中国原始社会艺术的构思和表现效果来看，当时的人们已经初步掌握了整齐一律、对称平衡、符合规律、和谐统一等形式美的因素，并能较为完善地进行表现。美的艺术一开始，就与崇高的审美概念联系在一起。艺术



图4 人像彩陶壶 新石器时代



图5 陶人头 新石器时代

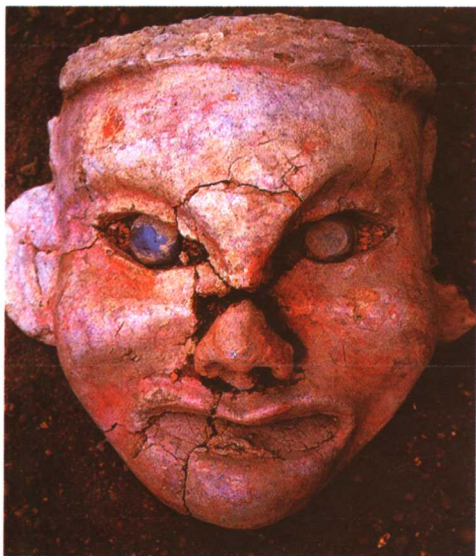


图6 彩塑头像 新石器时代



图7 碧玉龙形佩 战国

的发生和初期的发展，与原始宗教和原始巫术的关系极为密切，自然崇拜、万物有灵观、图腾信仰、生殖崇拜、祖先崇拜等都对原始艺术产生了深刻的影响。先民的思想意识里，宗教迷信的萌芽，是绘画美产生的直接原因和动力，他们在观察社会、表现自然时，往往融入了自己主观的想法。（图5）

原始社会的装饰以原始人无所不在的巫术思维的支配和原始宗教观念为中心，装饰的形式以一种标志性的事物为主体。那些遍布于全国的崖刻、岩画，彩绘素饕，内容丰富，是先民冒着生命危险攀登悬崖峭壁制作出来的，其动机绝不是为了欣赏它的美的形象，而是希望通过这种行为所具有的巫术效应来达到丰产、繁殖、胜利等目的。在新石器时代的陶器上就曾发现太阳纹、日月山等形象，可能是先民对太阳等自然物崇拜的遗迹。河姆渡遗址出土的象牙雕刻上的鸟形图案，半坡出土的彩陶盆上的人面鱼纹，都有可能是某些氏族崇奉的图腾。（图6）

孙新周先生在《中国原始艺术符号的文化破译》一书中，谈到马家窑文化中的高低耳深腹罐的网格纹样从自然界鲛鱼鳞纹演变而来的过程，及其对先民装饰观念的影响时分析说：“……初民们基于原始思维中的互渗律，从巫术心理出发，认为只要把作为鱼的主要部分和特征的特征的鱼鳞加以表现和移植，它的多产法力也会随之生效。据此，他们将网格纹大量涂绘于各种彩陶纹饰之中，其动机也就不言而喻了。……在初民们看来，几何形网格纹不仅是多产的鱼的象征，而且也具备了多产的巫术功能，所以它已经成了高产的符号和法力无边的符咒。”远古先民们“仰则观象于天，俯则观法于地”的观照方式和视觉思维习惯几乎为所有中国人所共有，导引出一系列中国艺术

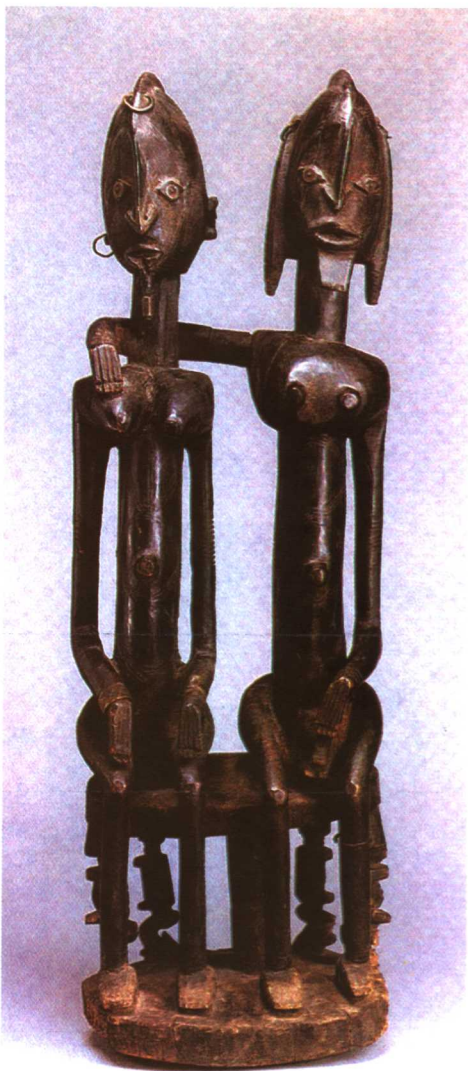


图8 非洲原始雕塑

特有的观念和精神。如从“观物取象”进而“立象以尽意”，进而追求“得意忘象”以至“大象无形”；由“象而造形”，进而“舍形而悦影”，去追求那种超乎形上的东西，进而有“外师造化、中得心源”，有“似与不似”的各种艺术意境。

新石器时代，随着制石工艺的发展，除了大量的石器工具，还有非实用的标志性石器。新石器时代中晚期，中国东部玉器工艺发展较快，尤其是辽河流域的红山文化和太湖流域的良渚文化，代表了这一时期的玉器工艺成就。从实用的劳动工具转变为“黄琮祭地、苍璧祭天”的礼器、祀神器，说明原始社会装饰观念的逐步发展。这是原始先民对自身结构和各种动植物结构细致观察的结果，在他们的艺术作品中，融入了他们为生而激发出的全部感情，体现出生命的本能、生活的理想和原始文化的底蕴。（图7）

在东方，传统美学强调的是主客观统一的整体意识和求全美满的美学观念，主张一切事物都是一个和谐统一的整体，按照一个本质在有规律地运作，将天地人物，包括艺术道德等看做一个有机的整体，把人的主观情感赋予物的形式，借物抒情、“以形写神”、“形神兼备”，不重写实重传神，不重再现重表现，这种“物我同一”的审美观念，代表了东方的文化意识和哲学形态，所以东方的美术，包括实用的和观赏的，从远古一直到今天，其本质自始至终反映了装饰的特性。（图8）

著名的美术史学者沃尔夫林就认为“美术史主要是一部装饰史”。装饰在原始社会是人们所创造艺术的审美核心。各种彩陶纹样成为各种装饰美、形式美的标本。我们现在所谈论的装饰，除了对于传统的学习，更应该注重装饰在各个时期的发展。尤其是近现代装饰概念和手法的变化，胜过了以往几千年的步履。所以，对于现代艺术与设计中所运用手法及现代装饰起源的研究，就显得至关重要。这些研究可以澄清装饰范畴的诸多问题。

第三节 现代装饰艺术运动的兴起

现代装饰的开始可以追溯到19世纪末的欧洲美术界，当时对于“装饰”这个问题，有很大的争议。“装饰”以及“装饰艺术”的概念，是相对于当时所谓的“大艺术”而言。19世纪末，“大艺术”以及以“大艺术”为中心奠定的各种艺术概念开始动摇，这种动摇，引起了社会上对于新美术定位的讨论。就“艺术”本身来说，这个词并不具有普遍性和永恒性。

所谓的“大艺术”就其造型来说，是指以文艺复兴以来各种学说形成的学院派美术教育构筑成的制度化的艺术表现形式。这个传统的“大艺术”以及它的理念，由于诸多艺术表现的发展，已开始衰落。但真正的现代主义，也就是以后占据了20世纪3/4时间的现代美术理念，当时还没有完整确立，美术界正处在一个世纪末不安定的秩序之中。（图9）

当时，由于自然科学与工业技术的急速发展，人们的物质生活与精神生活都发生了很大的改观，人们关于美学、哲学、宗教和文学的思想也都发生了转变，带来了对艺术形态的巨大冲击。于是，超越自然表象、强调内在精神与观



图9 装饰运动时期的椅子

念的种种现代艺术便应运而生了。在这样的状况下,被“大艺术”所排斥的各种艺术风格,重新浮出水面。“装饰”这个具有传统意义的概念,也显示了其重要的地位,给当时的美术界增添了一番具有新颖思潮的“混乱”。1882年在巴黎成立了“装饰艺术中央联盟”,提出“装饰艺术”与脱离生活的“大艺术”不同,也不是单纯的产业实用美术,而是一种至当时为止没有的具有新的艺术方位追求的艺术。“装饰艺术中央联盟”所提倡的理想的“装饰艺术”的存在方式是“用与美的融合”,掀起了一场“装饰艺术运动”。

著名的思想家本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)说过:“装饰样式实际上是,被传统技法围攻在象牙塔里的艺术,正试着作最后的出击。”^③本雅明的这番话,正点出了19世纪末的装饰运动,对从属于旧的价值体系,并随着产业革命的技术发展和资本主义制度的完善而不断衰退的“大艺术”,无情地反击,指出了时代的艺术取向。1889年,在巴黎的万国博览会上,一方面以埃菲尔铁塔为代表的铁质建筑宣告了对传统石质建筑的胜利,一方面中世纪欧洲罗可可艺术风格的手工业工艺品仍然占据主流。但这里面,埃米尔·加莱的题为“有主张的玻璃”的花瓶,引起了很大的注意,人们称赞这件作品是“超越了工艺品的艺术作品”。加莱的花瓶以自然界的植物以及昆虫为题材,采用独特的技法,有机地融合了装饰的造型。这种追求文学性的诗的主题性作品,与“大艺术”的精神相吻合,因而提高了工艺品的艺术价值,在美术史中增强了“装饰艺术运动”的倾向,在某种意义上比埃菲尔铁塔更具有前卫性。加莱的作品获得了这次巴黎万国博览会的金奖,正如评委说的:“不只是技术的熟练,更是具有思想的作品。”(图10)

之后,装饰美术还陆续参与沙龙展览。1890年在法国国民美术协会举办的沙龙展上,第一次设立了“装饰艺术”的画种,与绘画、雕塑、建筑、素描摆在了同等的位置上。这在当时成为一件引人注目的事件,装饰美术从来没有象这样与绘画,雕塑等并列成为评选的对象。“装饰艺术”的设置,取消了艺术与装饰艺术的区别,不仅使装饰品超越了一般商品的价值定位,还提高了工匠们的艺术地位,更营造了许多艺术家从事装饰艺术创作的环境。

比“装饰艺术运动”稍早一些的1851年,在英国伦敦海德公园内举行的世界工业博览会上,已经集中暴露了一些矛盾。由于展品以工业产品居多,外形粗陋,因此,以约翰·拉斯金和威廉·莫里斯为首的一批有识之士在英国掀起了“新手工工艺美术”的设计风格改革运动,“新手工工艺美术运动”反对维多利亚矫饰之风,倡导中世纪的纯朴装饰,并吸收日本装饰的特点,从自然中汲取素材,创出新的设计风格。这场运动反对矫饰风格,主张回归自然,极大地发展了植物、动物纹样在图案设计上的运用,创出一种唯美主义装饰风格,对现代设计思想的形成起到了重要影响。(图11)

“新手工工艺美术运动”影响了欧洲和美国的“新艺术运动”,涉及法国、荷兰、比利时、西班牙、美国等十几个国家和地区,具体地体现在建筑、家具、工业品、服装、首饰、书籍插图等领域,甚至雕塑与绘画的纯艺术领域内部也出现了一种新的设计风格与艺术面貌。“新艺术运动”的代表人物是唯美主义的威廉·莫里斯,他的贡献在于把艺术家和设计师结合为一体,在实用美术中确立新风格。其直接先例是插图画家比尔兹利,他创造了富有表现力的线条。新艺术装饰风格的主要特点就是运用曲线和非对称性的线条。这些线条大多取自



图10 现代玻璃器皿