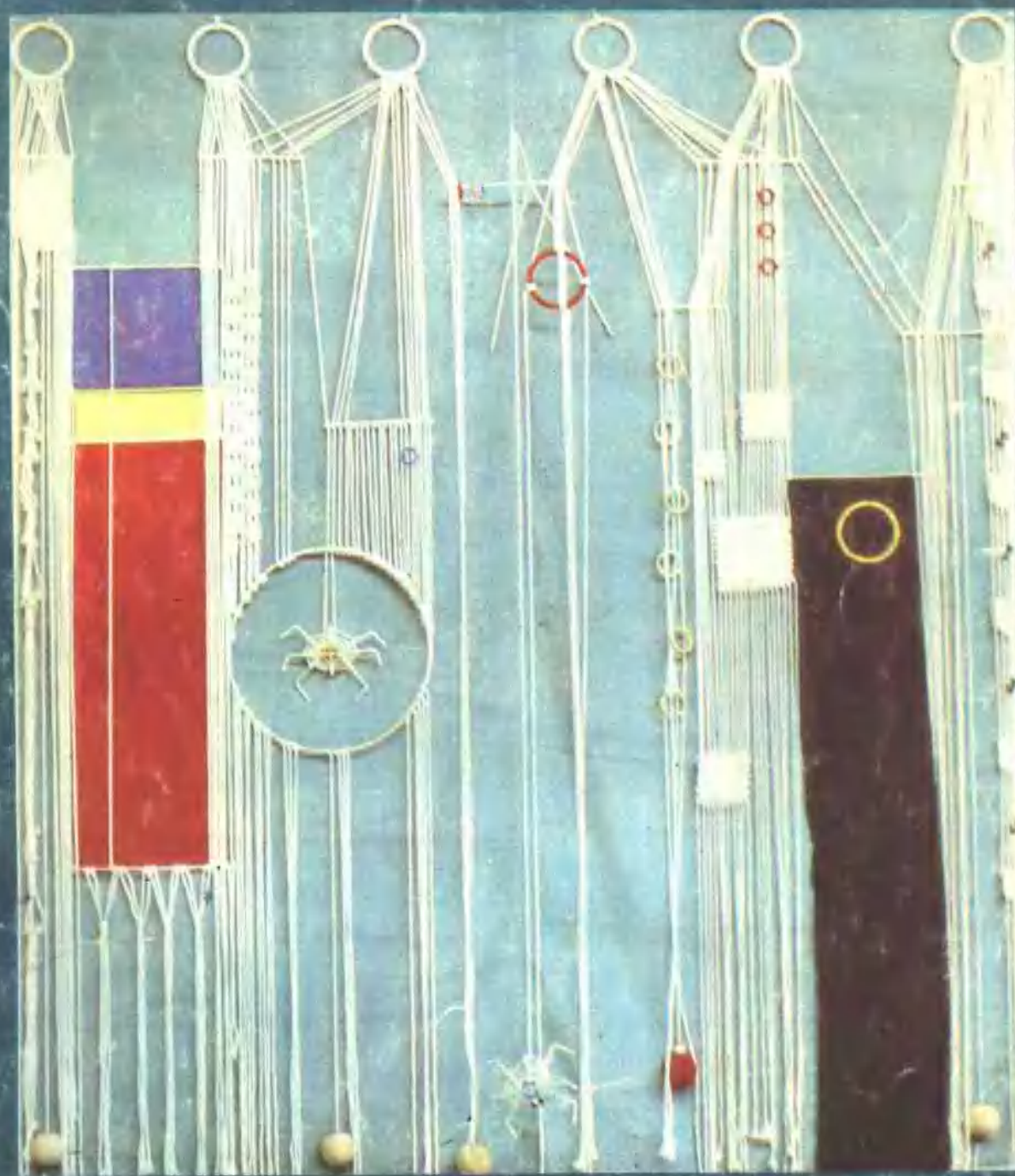


圖案

第13輯

DESIGN

·南京艺术学院工艺美术作品集·南京艺术学院工艺美术作品集·



张道一图案创作



伏羲女娲图



古代征战图





48

49



50



52

四论色彩的
明度·附图

51



郭烈炎装饰画（三幅）





图案丛书 13

南京艺术学院工艺美术作品集

目 录

文版

- 谈图案与抽象.....胡国瑞 3
- 略论中国图案艺术的民族精神.....邢庆华 6
- 历史不是“直线式”的新陈代谢——从“原始功能主义”到现代功能主义的螺旋式上升看装饰的历史作用和未来前途.....诸葛铠 8
- 谈以情造形.....沈 斌 12
- 装饰是什么.....[日]海野泓 著 陈进海 译 13
- 图案变形论.....张秋平 15
- 从心理角度谈传统装饰艺术的韵律美感.....戴 红 18
- 第二次图案理论座谈会发言摘要..... 17
- 中国图案纹样简史·十二 萌芽期和发展期的漆器纹饰.....傅克辉 49
- 四论色彩的明度——色彩设计中的明度结构.....钟蜀珩 54

图版

南京艺术学院工艺系师生作品

- 装饰图案·装饰画习作.....薛伟明 等
指导教师 王小勤 20、28
- 装饰风景——点线面的探索.....郭烈炎 22

- 室内设计.....李中跃 25
- 招贴设计.....吴光荣
指导教师 王道珍 25
- 唱片封套设计.....胡元波 等 27
- 扎染·蜡染·布贴壁挂.....李湖福 张秋平 30
- 布贴画·儿童·戏曲题材装饰画.....胡国瑞 沈 斌 32
- 装饰画.....乔京禄 邢庆华 33
- 图案作业.....傅 翔 等
指导教师 金士钦 等 31

个人作品

- 《农家乐》人物图案.....柳敦贵 36
- 王少丰刻纸艺术展览作品选..... 38
- 黑白画——刘金平的装饰世界..... 10
- 黑白画——广西纪行.....陈 辉 42
- 动物图案创作形式例举.....叶志明 44
- 风景刊头画.....董显仁 53

- 封一·壁挂.....李 树
- 封二·张道一的图案创作
- 封三·装饰风景.....郭烈炎
- 封四·漆艺.....卢 密 等
指导教师 李永清
- 扉页·装饰画.....陈 辉

南京艺术学院工艺美术作品集

《图案》丛书 13

编 辑 《图案》编辑部

中国地毯壁毯图案艺术中心

(北京市东城区大佛寺东街25号)

出 版 轻工业出版社

(北京市朝阳区黄寺大街甲3号)

印 刷 北京胶印三厂

总发行 新华书店北京发行所

经 销 全国各地新华书店

邮 购 轻工业出版社发行部

(北京阜成路3号)

787×1092毫米 1/16 印张: 3

插页: 4 字数: 100 千字

社科新书目: 260 386 定价: 2.45元

ISBN 7-5019-0916-1 J·047

谈 图案与抽象

胡国瑞

图案有广义和狭义两种解释。狭义的图案指各种装饰纹样；广义的图案除装饰纹样之外，还包括器物的造型等美术设计内容。分析抽象在图案中的性质与运用，应该从广义的概念出发，包括装饰纹样与形制设计两个方面。

抽象的装饰纹样在古今各种工艺美术品上都可以看到，以几何形图案为主。抽象派绘画中有强调理性的“冷抽象”和强调激情的“热抽象”之分，工艺品装饰中的抽象图案也可分为规则严整的几何图形和随意自由的写意式抽象图形。然而装饰纹样中大量的却是将自然形象，诸如花卉、动物等进行装饰变形处理，形成介于抽象与具象之间的“半抽象”图形。半抽象既有抽象的一面，又有具象的一面，恰是“似与不似之间”，具有极好的装饰效果与艺术魅力，是抽象在图案造型中的另一显现形式。

器物造型一般不用抽象和具象来区分，因为器物造型原则是将功能和工艺放在首位，美观是第二位的。在设计构想时，人们首先考虑的是使用上的灵巧和制作上的便利，而形制的美主要不是通过对自然物象的模仿求得，而是通过器物外形线条的变化与形体组合造成，所以器物的造型主要是非模拟的，抽象的造型法。工艺品的器型也有不少是塑造成鸟兽动物、花卉植物或人物形象的，通常称之为“象形”器型。这类器物形似各种物象，实则为器型与象形的巧妙结合，而且物象形必须服从于器物功能形态的要求。所以，象形器型的塑造从本质上讲还是离不开抽象的形体塑造。

抽象与具象是在比较中显示出来的，在造型艺术领域，绝对的抽象实际上并不存在。下面从三个方面谈谈抽象的相对性。

抽象的不确定性

前面谈到在抽象形与具象形之间，存在着一种“半抽象”图形，其中有的较多倾向于具象，有的则较多倾向于抽象，从而难以在二者之间划出一条定界，确定各自的范畴，因其抽象或具象的不同程度，实际上存在着许多过渡的层次，这一逐渐转化的宽阔“地带”

便是抽象不确定性的一种体现。此外，由于认识和理解的角度不同，同一图形我们既可看作是抽象的，也可视为具象的。例如，从显微镜中看到的各种金属原子结构所呈现出的几何图形，这是一种非常优美的具象图形，在冶金学中称之为“金相”，然而从装饰图案的角度出发，这些图形与几何图案相似，因此又可以看作是抽象的图形

抽象的多向模拟性

抽象形从外表特征看，并不表现某一具体物象，但就其内在性质说，仍具有模拟自然物象的一面。点、线、面、方形、圆形、三角形等抽象几何形乃是人们从客观世界千变万化的形态中提取出来的基本形，它们虽不直接反映某一具体物象，却标示着许多同类形体的共同形态特征，所以抽象的几何形往往具有多向模拟的性质。比如，一个圆形不能说它表示的是太阳、圆球，还是水珠；一组同心圆又可以使人联想到水波、电波等等。有一幅装饰风格的宣传画——《我爱黄河、我爱红旗、我爱长江》，就运用了抽象形多向模拟的特点：三联画中的红、黄、蓝三条同样形状的波形曲带，分别代表红旗、黄河与长江，象征着历史革命的烈火、五千年的灿烂文化和中国人民奋进向前的精神，因为波形曲带具有旗帜的飘动、河水的流动与不断向前的运动感的共同特征。

抽象的演化

抽象与具象是相对的，而且是不确定的，可变的。我们现在见到的许多抽象图形和纹样最初都是具象图形，随着世代相传的沿用和时间的推移，被不断地归纳、简化、省略，便越来越规范化、单纯化，写实模拟性也随之不断减弱，最后形成为抽象的符号。仰韶、马家窑、庙底沟彩陶器皿上的许多几何图形，考古专家们认为大多是由鱼、蛙、鸟等动物演化而来，并排比出由具象形逐步抽象化的序列。我国民间美术中有不少装饰图形，由于反复因袭描摹和大批量手工制作的缘故，力求笔简易绘，逐渐摒弃了原先复杂的写实风格，而仅存其造型结构与笔墨韵味，成为抽象图形。

不久前,毕克官从民窑青花瓷片上发现的团螭图、婴球图等图案的抽象演化,也是一个很好的例证。

在抽象派绘画作品中,抽象形态完全是画家个人主观意志的显现,在工艺美术图案装饰中,抽象形态的成因却要复杂的多,它不单纯是作者艺术想象的产物,同时还要受到各种工艺技术条件的制约,由此可以把图案抽象形成的多种因素归纳为以下三类。

艺术抽象

由于艺术方面的原因,使图象变得抽象起来的因素即艺术抽象。

艺术抽象这个概念本身的含义是比较广的;任何艺术创作活动和艺术作品都离不开艺术抽象,它泛指创作过程中对题材、体裁的选择,素材的剪裁与取舍,形象典型化的处理,表现形式的提炼概括等方面的创作构思和艺术加工。但在这里我把艺术抽象的含义局限在对视觉形态的塑造方面,仅指由于艺术造型方面的原因,使图形形象变得抽象化的各种因素。

图案形象一般分为几何图形和物象图形两大类。几何图形的抽象性自不待言,物象图形的抽象性何在呢?这就是图案造型中常说的省略、简化、夸张、变形等方法,这些方法的一个共同特点是略去物象非本质的细枝末节,集中表现其最典型、最主要的特征,使物象规则化、条理化,更富有装饰的韵味和节奏的美感。这种加工使物象失去了“逼真感”,增添了装饰性。加工的成份越多,装饰性越强,图形也就越抽象。

技术抽象

工艺美术品类繁多工艺制作方法多种多样,对图案的造型风格影响极大,图案形象由于工艺技术方面的原因形成抽象形态即是技术抽象。诸如编织、印染、雕刻、剪贴等工艺加工手段都能形成各不相同的,优美的抽象图形和纹理,从而使工艺品与装饰纹样具有独特的风貌和抽象的装饰美感。

以编织工艺为例,编织图案是依靠编织材料的相互交织,经纬线的起落沉浮所构成,图形受交织点的疏密、大小,经纬起线“飞数”的长短影响很大。由于编织工艺经纬分明规律性强,形成的图形规则齐整,呈现出丰富多变的几何形态。即使是人物、动物、花卉象形图纹,经过经纬工匠处理,也多呈方形或斜方形的几何图形,形成了“半抽象”的形象。

纵观图案风格发展的历程,可以看出工艺技术的变革是图案风格和形态发展的基础,历史上每一次生产技术的重大突破,都会给工艺美术产品的造型与装饰面貌带来巨大的变化。许多工艺品与日用品由于机械化大规模生产,采用规范化的工艺流程,器形与装

饰都呈现出一种单纯、规则的机械抽象美。

随着现代科技的高度发展及在生产实践中的应用,技术工艺已越来越明显地影响到美术造型与装饰。特别是计算机、特技摄影等技术手段在美术设计领域的运用,创造出许许多多变化无穷的抽象图形。使用计算机绘画被称为“计算机美术”;国外曾流行的“欧普美术”,绝大部分都是运用绘图仪器或计算机绘制出来的抽象图案。这些均属于技术抽象涵盖的范围。

功能抽象

工艺美术品特别是实用工艺品,最初产生时并不注重审美作用,而是为着使用上的便利。某些物品在初创时,往往是从自然物中受到启迪,而后创造的。人们看到鱼在水里游而设计出船;看到鸟在天上飞而设计出飞机……。这种模仿自然的创造方法,我们称之为“仿生学”。飞机有些象鸟,但又不是鸟的变形,其造型设计是根据气流运动力学原理,必须符合飞行的功能要求,因此飞机的造型是抽象的。凡是出于实用功能要求设计出的造型,不具任何模拟痕迹——器物的这种抽象形态则属于功能的抽象。

抽象的图形千百年来一直被人类作为造型与装饰的重要形式,从原始社会的各种陶器到现代的众多产品上,都装饰着各种抽象的或半抽象的图形,它们象里程碑一样,标志着人类文化的进程,体现出各个时代的精神气质。在艺术表现形式中,具象艺术有具体入微的优点,能给人以栩栩如生,身临其境的感觉,受到人们的钟爱。抽象艺术则因简括、含蓄、奇特,给人以无限联想和余味无穷的享受。抽象艺术也是很有感染力和表现力的。

抽象的情感表现

抽象形象不直接描绘表情,却能体现出各种不同的情绪变化,给人以或轻松、欢乐或沉重、悲寂的情感影响。方的刚毅,圆的浑厚,直的强硬,曲的柔美……这是抽象图形在视觉上引发人们不同情感共鸣的反映。制作花瓶时把瓶体拔长,给人以轻巧高挑的感觉;将瓶体压低,可以取得稳定、浑厚的感觉;曲线流畅的瓶体,更增加了轻柔俏丽之感。我国的脸谱艺术是用抽象手法表现感情性格的典型例子。脸谱的基本外形虽然是具象的,但是脸上的图形象色块却十分抽象,经过高度的夸张变形,很难辨认出器官的原来形状。还有一些色块图形并不表示脸上的任何器官,而是为了渲染和加强人物性格所作的装饰,如花脸额头上的单流云、双流云,单火焰、双火焰等纹饰,纯粹是表现个性的象征符号与标志。

抽象形象可以表达一定的感情与情绪,然而又不

能把这种感情与情绪作过于固定和绝对的解释。因为有一些不同的情绪,甚至相反的情绪,有时在形态表现上却是十分类似或接近的。垂直线既有向上运动的感觉,也具有向下运动的感觉(视其位置与视线的高低而定);一个倒置的三角形既产生活泼感,同时也具有不稳定感。抽象形的这种视觉逆转与可变性是比较明显的。

抽象的联想表现

抽象形不直接描绘自然物象,但通过抽象的图形启示,却能引起观者对自然形象的丰富联想,从而使抽象的视觉感应与具象的形象积累相融合,达到观者的艺术再创造。我同意这样一种理论,“艺术创作的全过程不是由艺术家一方完成,而是艺术家和观众共同完成的。”后现代主义提倡“接受美学”,主张艺术家应给自己的作品留下“意义的空白”,以召唤接受者的想象力,对作品进行积极的补充,反对“精确性传达”,提倡“多义性”、“模糊性”、“朦胧性”。抽象由于其不具体、简约、概括的特点,本身具有模糊、朦胧与多义的倾向,从而便于观者的想象和联想。最近,鲁西南的民间织锦引起不少人的兴趣,那些通过经纬交织出来的五彩缤纷的彩格大部分都是抽象的几何形。然而织作者却把这些抽象的格子与自己的生活联系起来,给这些抽象的图形取了许多充满诗意的标题。如“《八个盘子八个碗,满天的星星乱挤眼》,浓重色调的宽线组合标志八‘盘’八‘碗’,清淡明亮之色跳跃其间,代表星星,星星与人同庆,天上地上同乐”(廉晓春《鲁锦锦纶在说话》)。这是多么美好的想象啊!恐怕只有抽象的彩格方能引导出这样驰畅的联想吧。

抽象的象征表现

在进行工艺品与日用器物的美化时,人们总是喜爱将自己的美好祝愿与向往通过装饰图形表现出来,传统的吉祥图案就属这种性质。吉祥图案中有不少是运用物名的谐音或寓义的象征手法,如以戟和磐象征“吉庆”等等。但也有一部分是运用抽象的几何图形,作为某一特定意义的标志:如卍字表示吉祥,连续的长六角形称龟背纹,象征长寿,弧圈组成的云头纹象征如意……。在原始彩陶的抽象纹饰符号上则凝冻、充满着大量图腾崇拜、巫术礼仪以及社会观念形态方面的丰富含义,这就是抽象的象征表现。

象征表现在图案装饰运用中极为普遍,所谓标志图案,亦称表号图案,就是象征手法的产物。常见的如商品标志——商标;交通标志——路标;会议、学会组织的标志——会标,还有国徽、旗帜、证章,以

及其他的标志等都是运用了象征的表现手法。

象征标志图形简洁醒目,效果强烈便于记忆,在现代社会生活中运用越来越多,特别是在商品宣传与包装装潢上尤显突出。此外,由于国际交往的日益增多,在诸如机场、车站、旅店等公共场所,来自世界各地的旅客因语言不同,示意图与标牌又不可能写上所有国家的文字,所以常取用象征标志图形来标示出口、入口、售票处、电话间、电梯等设施及方位。它象一种“国际语”,不论哪一国人都能通过标志的指示,找到自己要去的地方。象征标志不仅仅是装饰,它已成为现代生活中人们不可缺少的交往与信息传递工具。

抽象图案符号标志的运用也有它的特殊要求,不论抽象的或半抽象的标志图形,其象征意义与运用范围都有一定的约定俗成的概念与相对固定的格式,不能随意改变和混淆,否则会引起误解和混乱。例如,红十字这一符号只能用于医院医药卫生方面,而不能用于其他地方。而有些表号图形,出现在不同的时代、地域,装饰在不同的器物上,其象征的意义也有一定的差异,这是值得注意的。

《图案》丛书下辑要目

《图案》第14辑是天津美术学院工艺系、湖北纺织工学院工艺美术设计作品辑。书中将介绍两校工艺美术教学、科研方面的新成绩。包括有装饰画、漆艺、壁挂、室内设计、广告等方面的彩色作品图片。黑白版面将刊发蜡染、装饰风景、动物图案等作品。

为了更好的配合教学、科研的需要本辑还刊出了约五万字的文论,它们是:

“两种比例分割的图案构图”

“装饰——世界的肌理”

“图案民族之魂”

“象形文字与装饰绘画”

“全方位图案教学的思考”

“变异中的早期纹样——兼与纹饰抽象构成,或具象起源论学者商榷”等文章。

略论中国图案艺术中的民族精神

邢庆华

人类的精神现象是观念形态的表现，是人类哲学思维的综合反映。精神呈现于艺术便产生所谓的“艺术精神”。换言之，艺术精神必然随同它的艺术品受到自身社会文化深层结构和心理氛围的影响而显示出自己特定的面目。中国图案从一开始就表明了它与哲学的自觉联系，决定了它不可能以纯粹独立的个体脱离自己的文化背景而求得单独发展。可以说，由于中国文化和艺术的特定内涵使图案艺术在自身视觉形态的背后蕴藏着许多深不可测的意向，使得中国图案基于原始文化得到发展的艺术现象有了一个可靠的民族精神为其基础。

我们知道，中国原始图案的外在形式本身一方面表明了原始人超越自然的“视觉思维”的审美能力；另一方面又深刻地依附于以人的主体精神为原动力的哲学观念。在原始时代，对于图案来说，与其说是装饰和美化，还不如说是以美的智慧在描绘“观念”。图案成为当时大部分被用作索取需要过程中人的心理和自然现象“互渗”的结果。

在原始彩陶图案中，我们发现：“……半坡出土的人面鱼形图案以及甘肃仰韶文化的人面鱼身图案，头顶总是留有一缝口。据民俗学的解释，都是供人的灵魂出入而有意设置的。”^①毋庸置疑，中国原始时代灵魂不死的观念给中国最早的文化注入了奇特的想象力与旺盛的生命力。使得原始图案充满了神秘的色彩，显示出超越自然和表现心灵的精神特性。因此，中国原始图案外在形式的高度抽象性和表现性首先是源于精神观念的需求。它表现了原始人心灵的震荡；表现了原始人与自然抗争的巨大力量；同样也表现了原始人高超的审美能力和独特的艺术表现力。可以说中国图案艺术中民族精神的第一根主线应当是基于原始文化体系内部自发的那种抽象性和表现性而得到延伸的。

当中国原始图案步入奴隶社会以后，原有的精神特性又增添了新的内容。原始时代保留下来的血缘氏族宗法关系给以后的文化艺术带来了复杂的双层结构。其中人与人的关系突出地掩盖着人与物的关系。这种新的文化形态的复杂性渗透到中国商、周时代的青铜文化中，如各种礼器、乐器等工艺品在当时成为

“明贵贱、别上下”的标志；青铜器上的图案花纹其精神意向也从纯粹的“原始思维”方式转变为以“人权”为复杂内容的更深的哲学层面。神秘、复杂而又气势宏大的外部形式（包括青铜器造型）成了统治阶级威严的象征。然而，这种由人的对立关系介入以后所导致的艺术形式的纷繁现象终究难以改变中国图案内在的精神实质。简言之，中国图案原有的抽象、表现的精神特性却有增无减。饕餮纹、夔龙纹、鸟纹、云雷纹等纹饰生生不息地被劳动者创造出来，成为中华民族亘古的精神结晶。从中，我们看到的是创造者超越自然、超越人生的内在生命和外在世界相对抗的精神观念，看到的是中国古代劳动人民在想象领域里所渴求的美：“它醉心于怪异、遥远的、奇迹般的不能达到的东西，或者说创造者有意采取这种有力而持久的形式从而一心想超越自身的局限，使自己同外界同化，最后达到升华而与宇宙精神，与无所不在的生命的精神合二为一。”^②表明了中国图案艺术的民族精神在商、周时代达到了极高的境界，使图案艺术表现出高度纯熟的风采，形成了举世无双的富于中华民族精神的“青铜风格”。

值得注意的是，在商周青铜器图案风貌形成的同时，另一种强烈的民族精神已贯穿其中了，这就是萌发于商周时代的“中和”精神。

孔子在继承周代“中行”思想的基础上，提倡“中和”，主张“礼之用，和为贵，先王之道，斯为美”，^③追求在礼的节制下使心理和伦理、个体和社会达到“和”，达到统一。“中和”作为一种精神现象的审美原则，是辩证的。“和”指“以他平他”的杂多的对立统一，意味着万事万物的生成，是“合二为一”的表现，承认差别、杂多、矛盾、对立的普遍性。它在中国古代哲学、美学、伦理学范畴中，以诸如文与道、诗与志、礼与乐、乐与德、形与神、意与境等成对形式出现。我们从先秦、汉唐等时代的图案艺术发展中，都可以感觉到这种“和谐”精神中“内聚力”的存在。

汉代图案出现了两类较对立的装饰形态。一类是抽象的具有强烈运动感的图案形象。如各种漆器、锦

绣、瓦当、铜车纹饰等，它们体现了冲破一切而又轮回宇宙间的人的内心情绪的运动，从而又丝毫不失精神和物质的“和谐”与统一。这类图案为达到人的主体精神的和谐，在物质表现形式上常借助器物装饰的循环或以稳定性的区划以及穿插几何形等手法。另一类是在“和”的精神氛围中寻求与之相应的“静态”的表现方式，一种井然有序的特性，即所谓“米字格”和“四方八位”的装饰手法。这类图案的整体精神风貌主要显现在汉代大量的铜镜纹饰中。

总之，为了达到“和”的审美理想以合乎中国古典艺术的精神特征，其图案形式时时抓住内在结构的平衡关系，使一切对立、复杂的形态在平衡、和解的思维模式中具有很强的内聚力和向心力（无论表现动势或表现静态都极其自如地以“中和”精神为内在支撑力），所以说“中和”精神自商、周起给中国图案的精神面目带来了极大影响，它是继原始文化的抽象、表现精神特征之后而成为中国图案艺术得以延续发展的第二根精神主线。

在“抽象”、“表现”以及中国古典“中和”精神的引导下，中国图案以其自身“心灵的节奏”顽强地发展着、延续着。在中国古代外来文化被汉文化同化的过程中（如佛教文化的禅宗化），图案充当了形象而鲜明的角色。尤其引人注目的是，中国隋唐时代以佛教为题材的图案艺术在敦煌艺术宝库中所展示出来的同化力。对此，英国的L·比尼恩惊赞道：“奇怪的是，中国这样一个以实践理性著称、有着普遍的世俗性情的民族，在解释外国宗教的时候竟具有这样一种才能——如此单刀直入地通过他的艺术使精神观念得到表达。”④敦煌的彩塑、彩绘、壁画、藻井图案、佛龕图案等都同样表现出中国文化原有的道劲有力、粗犷质朴和其后的优美生动、宛转自如等中国气派。在这种深刻影响和变化的过程中，我们不仅理解到中国民族的同化能力，而且我们还看到了通过佛教文化在中国古代的传播，使之进一步激发出中华民族机体中原有的人性至善的精神面貌，迸发出中国文化创造之灵感的源泉。

“和”从美学角度看，对于中国文化所反映的美主要在于它内在的精神特性，成为通向人的立体的、内省智慧世界的精神媒介，是人的情感与理智的统一。

中国图案艺术中的民族精神是强烈而又丰富的，它的精神活力是由多种方式加以表现的，其中象征性便是显著的表现方式之一。

象征性图案在中国当推龙凤。“就最早的意义说，龙与凤代表着我们古代民族中最基本的两个单元，……龙是原始夏人的图腾，凤是原始殷人的图腾。因之，把龙凤当作我们民族发祥和文化肇端的象征，可说是再恰当没有了。”⑤就视觉形态方面而论，象征性是指

特定意义下的表现性符号；从精神内涵上看，它是中国传统“中和”精神的充实、丰富和扩展。例如作为帝后标志的龙凤匹配，象征着封建皇权；密宗佛教的八吉祥和道教暗八仙的对应等等便是例证。

以“中和”精神为基础的中国文化心理结构其发展由于注重自身的内部体系，这就给它的运动方式带来了平面循环的图形特征（相对于立体螺旋式运动）。然而，由于缺乏其历史指向，使得它的运动轨迹始终循环在它自身封闭的圆圈内部。从原始时代彩陶纺轮上的几何形旋纹到敦煌藻井图案中的“合耳兔”；从唐代鎏金银盘上的“龙头鱼身纹”到清代的各种“喜相逢”图案均以内部循环结构这一表现形式而出现。它是中国图案的内涵——“中和”精神的外化了的丰富多彩的表现形式，并对我国的民间艺术产生了深远的影响。

中国哲学思想的自我完善，不断推动着中国图案追求完美的精神境界，为此，图案也像中国其他艺术一样侧重于时间的流动，追求心理上的时空关系，也就是说，心灵的表现可以突破客观时空的限制从而达到主观意识上的完善表现。如将百花齐放于一身，使万物聚汇一体；描绘荷花不忘表现泥中之藕，勾画兰草也须见到土下之根。所有这些是中国民族精神的抽象、表现与和谐精神的有机统一。

中国图案在“中和”精神的长期影响下，使外在形式逐步凝固成一个单一的循环型封闭模式。这种模式导致在图案创造思维上的僵化，从而使得后世的图案面目不能有所突破。如唐代的“卷草纹”竟成了千百年来效仿的“典范”这种无论题材、风格的过份一体化使中华民族原有的那种极强的创造力机体内部得不到本质上的新陈代谢。所以说“中和”精神作为中国图案艺术中民族精神的主线，在一定程度上阻碍了中国图案创造思维的发展。虽然中国历史的种种变迁使得图案的题材、精神面目和风格特征呈现出各时代之间一定的差异，从中国图案发展的轨迹看，各时代的“单独”面貌是明显的，其中不乏创造性，然而，中国图案富于理想追求，对世界采取独特观察、表现的方式，以及以自我中心态度为最高目的的精神特性却始终如一，涵盖古今。如果说它有什么变化，那也只随着各个时代观念上的变化使图案在外部形式中的“量”上有所增减，而不改变其本质精神。应当认为，中国图案由上述二根精神主线延伸至今的情形仍然鲜明，这说明中国图案的创造和发展在根本上所受的中华民族精神的熏陶是极其深刻的。这种渗透所体现出的内在精神力量，显示了中国古代哲学思想和美学思想的高度统一，从而使中国图案的外部形式在总的主体精神指导下产生出一个强烈而独特的民族风貌

历史不是 “直线式”的新陈代谢

——从“原始功能主义”到现代功能主义的螺旋式上升看装饰的历史作用和未来前途

褚万德

八十年代,是中国图案急剧变化的十年。随着“迪萨因”的观念更新,已形成“装饰艺术”与“功能造型”两大系统的分野,作为同一事物的两个方面,却采取了近乎对立的态势。它们的“分离”或“统一”,成为有关“时代感”的新课题。然而历史告诉我们:分久必合、合久必分。在图案发展的螺旋形运动中,“装饰艺术”与“功能造型”的分与合互为交替。虽然在一定的历史背景中,一种倾向总是掩盖着另一种倾向,但既不会是永恒的分,也不会是永恒的合。因此,从科技的发展,可以预言“二十一世纪是设计的时代”,但针对整个人类文化的延续,谁也不能断言“二十一世纪是不要装饰的时代”。

如果把历史看成过去和现在“两点联成的直线”,永远背道而驰,那实在是一种误解。黑格尔曾称哲学史是一个“圆圈”;列宁说得更具体:“每一种思想=整个人类思想发展大圆圈(螺旋)上的一个圆圈①”;恩格斯则认为是“否定之否定——发展的螺旋形式②”。装饰艺术与功能造型之间,由矛盾引起的发展,正是由“分——合——分……”组成的否定之否定的螺旋。只是这个螺旋之大,可以追溯到史前。

史前艺术的起点,是永远值得争论的问题,但无人否认这一事实:旧石器是“为人造物”的创造性开端。产生于二百多万年前的这种“设计思想”,可以称为“原始功能主义”。在占人类历史达90%的漫长岁月里,石器曾是“体现人的本质力量”、发挥创造力,并用以征服自然的主要工具。根据当时的生产水平,除了功能主义,似乎很难有其他的选项。这一“设计思想”,体现在以下几方面:

1. “人体工学”的萌芽——最古老石器中有一

种“砾石文化”,其中的砍砸器选用适合手握的砾石(卵石),一端保留圆润的自然形作“柄”,另一端打击为利于砍砸的刃口,并接近对称的样式,被考古学家称为“原始手斧”。这种“设计”虽然远不能说就是“人体工学”,但反映了适应人手的自觉意识。附加木质把柄的复合工具,则是这种设计的发展。

2. 形式服从功能——原始石器(特别是旧石器和细石器)极少有超越使用功能的形式。

对称:发挥工效的需要。无论是尖状器还是刮削器和砍砸器,对称形体明显地便于使用。而石球和石旋,只有对称才能投射准确。

规则几何体:最经济的加工方法。所有石器都向规则几何体的趋向发展,并逐渐形成直线几何体为主的形制,钻孔皆为正圆。因为磨制以平面最经济,必然产生直线,以骨管或竹管钻孔,只能是正圆,方孔则不可能实现。

3. 系列化——最早的石器是综合的砍砸器,随后发生砍砸器、尖状器和刮削器的分工。由于土木建筑和农业生产的需要,到新石器时期,各种石器已形成系列。对于石质材料的发挥,几乎达到完美的程度。例如斧系列,由原始砍砸器,到手斧和大石片砍砸器,最后发展为斧、凿、镑、铍的斧家族。不但可用于狩猎、作战,也可用于砍伐、木工和耕地。

由上可见,制造石器是人类最古老的创造活动,它的发生,早于有证可考的人体装饰达二百万年。在没有明显装饰意识介入的情况下,形式必然服从功能。二十世纪初也曾出现过功能主义的思潮,它与“原始功能主义”相似又不相同,但两者之间绝无直线的相关,而是绕了一个上百万年的圆圈。原始装饰的介入,是这个圆圈的开端。

二

装饰的起源曾吸引了大批人类学家,但由于出土物稀少,而成为争论最多的课题。一般认为,旧石器晚期(3—4万年前)原始装饰的存在已可确定,欧亚大陆都曾出土这一时期的人工装饰品。著名的有捷克的牙雕筒形小珠串、中国山顶洞人的有孔石珠等。

格罗塞在《艺术的起源》中,将原始民族人体装饰分为活动装饰(各种佩、挂件)和固定装饰(绘身、纹身、切痕等),而人体装饰早于对工具、用具的装饰。装饰纹样在同一氏族中往往是相似的。

人对自身以及器物装饰的原因,显然不应简单地理解为“美化”。在种种神秘意识(如人类学家所说的“活物论”、“万物有灵论”等)指导下,装饰与个人或集体的生存休戚相关,有着十分丰富的象征意义。例如:

力量的象征——中外许多民族都以兽头、兽面、四肢以及爪、眼象征超自然的征服力量。如中国的饕餮、西亚的狮和公牛、埃及的公羊等。狰狞的巨目裂口怪兽,则用以拒鬼魅,保护人和死人的灵魂。

生命的象征——几乎所有的民族都视赤色(血的颜色)为生命的象征。另外,始于生殖崇拜,由女性而及男性,以人器官(如祖)和人形器物的偶像,寄托对生命、生殖的理想。进入农业社会以后,茂盛的植物花卉也成为生命活力的象征。

权力的象征——氏族领袖的产生,就有了崇拜权力的需要。斧纹样作为中国父权的象征,不但出现在陶器符号中,而且,作为帝王服饰的“十二章纹”之一,沿用到封建社会的瓦解。

其他还有更多无法译读的符号,无不具有神秘属性。因此,最初对人体和器物的装饰,并没有创造形式美的自由,工具和装饰都不能随意改动,它们的进化也就十分迟缓。对此,法国的列维——布留尔在《原始思维》一书中作了这样的说明:“甚至人作出的日常使用的东西也有自己的神秘属性,也会根据不同场合而变为有益或有害的东西”。他还引用了喀申的话:“人的手制造出来的物品也根据它们所具的形状而具有各种功能”。贡布里希在《秩序感》中也证明,桌椅的“腿”至今还有兽爪状的,就是这种“功能观”的遗迹。尽管在生产水平低下的时代,装饰要占用劳动、耗费材料,但原始人长期乐此而不疲,因为他们认为有用性的功能与装饰的象征是完全的“同一性”。这种装饰对于实用功效当然无补于事,但客观上却使原来泾渭分明的装饰和工具统一于神秘属性。我们把这种不以审美为主要目的、又只能称为“装饰”的现象,称为“象征性装饰”,以区别于后来的“艺术性装饰”。

不可否认,“象征性装饰”虽然有怪诞的,也有许多至今仍然很美;虽然有不完整的,也有许多体现了形式规律。这种无目的的美,透露了人的爱美本能被激发、审美意识在苏醒;反映了这种装饰混合着不清晰的艺术创造力、标志着“艺术性装饰”被孕育。随着装饰神秘功能的逐渐消退,美化作用的日趋亢进,“象征性装饰”和“艺术性装饰”的相互交替,形成了“剪刀差”。从新石器时期开始,到奴隶社会结束,经过了一个不算短的交换期,“艺术性装饰”的特征才鲜明起来。

三

“艺术性装饰”以审美价值为主要特征。而审美价值是与使用价值相对立的范畴,它们的相反相成,与原始思维的完全同一有本质不同。这种界定很可能引起异议,因为我们有一种把今天看来有审美价值的东西,一律称为“艺术”的习惯。如果真正站在历史唯物论的立场,结论可能就不同了。

奴隶社会的装饰,历来以青铜纹样为代表。从鼎盛期纹样(商晚期——西周早期)与更新期纹样(春秋晚期——战国早期)的比较,可大体看出装饰质变的过程。

商代的迷信思想较之原始社会有增无减,一神(上帝)崇拜的宗教、敬天怕鬼的思想、对“天命”的迷信,使祭祀活动成为国家政治生活中的头等大事。青铜器作为各种祭祀的“重器”,装饰纹样的象征意义、器物形制的制度规范,无不从属于这样的政治需要,无不受限于这样的迷信意识。当然,要逐一解释青铜器与奴隶社会盛期政治的因果关系,已没有可能。但如下数点分析,或许可以作为说明。

1. 器物造型——压抑的低重心、凝重的方造型。

二里头夏朝铜爵极为轻快的流线造型,经过商前期的演变,已消失殆尽,代之以重心偏低的方圆轮廓,凝重而肃穆,庄严而压抑,完全可能与使用场合有直接关系。

2. 装饰纹样——兽面无处不在,地纹千遍一律。

巨目裂口的饕餮纹,几乎遍及每一件大小铜器,不但威武雄壮,而且狰狞可怖。对它的符号意义,中外学者多有争议,但无人否认它是与宗教活动有关的标记物。它的反复出现,与其说是美,不如说是重要、陪衬的雷纹千遍一律,似乎没有变化的自由。其它灵物还有夔、龙、凤等,写实的动物则大多居于次要部位。这些不难说明,神秘的象征性多于美化意义。

3. 装饰构成——刻板的对称,过量的直线。

对于对称形式的直觉和运用,原始社会已经取得了丰富的经验。然而那些颇为生动的辐射、平移的对

称构成、流动优美的波形运动线,在青铜器中消失了,只有镜面对称随处可见。而且,大量与中轴线呈90度的平行直线结构,迫使纹样处于静态,唯有怪兽的双目大口熠熠生光。这当然不应理解为退化,显然存在某种我们所不知的原因为主宰,奴隶主政治或宗教活动的需要,是其中一种可能。

从另一角度考察,上列三点也反映了鼎盛期青铜器在材、美、工、巧诸方面的高度统一。所以,青铜文化已载入史册的重要地位也不容贬低。前面所说的“剪刀差”,其意义就在于此。

春秋末期到战国初年,是中国古代文明的变革期。礼乐崩坏,解除了奴隶制的思想禁锢;各国争雄,为思想家提供了自由讲坛;铁器普及,使生产力高度发展;工匠解放,提高了创新的积极性。如此种种,都为艺术性装饰的自由创造提供了良好的社会条件。从大量铜器文物中可见,这一时期形式美的丰富性实属空前。

首先表现在器形的多样化、自由化。宗教意识的衰退,实用观念的上升,审美意识的亢进,把原来的“为天造物”变成了“为人造物”,实用铜器成为主体。人性的融会使柔美的曲线明显增多,器物的重心普遍升高。同时,商品经济的活跃,市场竞争的需要,又使“制造商”以标新立异投人所好。因而,争奇斗艳的新造型、多功能的新设计纷纷登台。例如,新出现的盛具——敦,主体为圆珠状,上下各有三个镂空扁足,使圆珠凌空而立,揭开器盖即为两半圆完全相同的“孪生”器皿。又如,豆升高了把手以便握取,器腹为扁球形,顶盖又是带足的盘。其他如装轮的盘、无足的匜、卧兽为足的壶等等,都是应审美之需的大胆革新。

形式美的丰富性,还表现于装饰纹样的创新:

1. 题材更新——人间的生活,第一次出现在战国装饰中,开创了一代新风。诸如宴乐渔猎、采桑习武,纯然是对地主庄园生活的写照;水陆征战、武士林立,则是战争频仍的反映。

2. 构成灵活多变——奴隶社会以单位形突出某种符号的需要已不复存在,因此,左右对称、二方连续或四方连续的单位纹样,边界自由开放,构成灵活多变,摒弃了千篇一律的机械雷同;复兴和发展了原始装饰的韵律和节奏。

3. 工艺推陈出新——在发展传统铸铜工艺基础之上,错红铜、错金银、嵌宝石等新工艺,利用不同色泽、材质与纹样的组合,增强了多层次的装饰表现力。

4. 重叠的空间效果——商代青铜器纹样的空间表现是避免重叠的剪纸式“平视”。周代偶有出现的交

织重叠手法在我国发扬光大,致使蟠螭上下沉浮、蟠螭万头钻动,以动取胜。圆雕式的矛盾空间,也在中山王墓的“四龙四风方案”中出现。

总之,青铜器从鼎盛期到更新期的转折,伴随社会形态质变而发生,是中国装饰质变的转折点。从装饰本身所固有的形式美而言,鼎盛期也具有客观的审美价值,但象征性的功利目的,使形式美的域界相对窄小,恰如“戴着镣铐的舞蹈”。“更新期”则是超脱上述局限后的创新,审美观念从意识到实践都已臻成熟,中国的装饰艺术由此进入了成年时期。因此,春秋战国之交的装饰成果,不应仅仅理解为技术的进步。奴隶制的瓦解和封建宗法尚未巩固,正好给装饰艺术的勃兴提供了良机。

从战国以来的二千余年间,中国装饰艺术的成就无疑是非凡和辉煌的,尤其是唐代,吸取融合异族文化而达到封建社会的顶峰。但是,正因为装饰艺术的高度发达,从而形成“以自身为目的”的艺术形式。作为“价值媒介”、“价值表现”的装饰,反而具有独立的价值。在封建社会晚期,材料的昂贵、手工技艺的精湛以及内容的自然主义倾向,都发展到畸形的程度。不但限制了形式的自由,也与物的有用性逐渐分化,以至于完全对立,孕育着对自己的否定。

无独有偶,欧洲装饰艺术自文艺复兴以来的高度繁荣,到罗可可时期发展到极致,终于以工业革命为导火线,发生了近代的巨变。

四

工业革命对欧洲装饰的冲击,首先发生在理论领域。

英国在维多利亚女王时代(1837—1901年),曾发生过一场关于装饰的大论战,焦点是“装饰是不是艺术”。这场论战终于使美学家接受了装饰的美学价值,从而确立了装饰设计的新地位。但是,“图案设计解放了,成了一门独立的艺术,并且越来越变得自命不凡,这就预示着装饰与‘功能性适合’的分道扬镳”^③。在生产方式发生重大变革的时期,装饰的地位因此不能不重新评价,所以,“是否需要装饰”的新论战很快就波及全欧。

拉斯金——莫里斯以及“工艺美术运动”的宗旨已为众所周知。实际上,这是一种对装饰进行适应性改造的运动,这一思想在随后发生的“新艺术(新样式)运动”中得到发展。它摆脱了传统程式,以模仿自然的华丽风格风靡全球,但对机器生产的重视,仍然是“第二位”的,因此在现代建筑和工业设计中昙花一现,但对装饰艺术(如染织美术、服饰、装潢)的深远影响,至今仍留下了深刻的印记。所谓“写生

变化”的根源也在于此

功能主义则与装饰完全对立,有两种代表思想。一是从“伦理学”出发的观点,以奥地利人阿道夫·卢斯为代表。他认为,装饰是商人的欺骗手段,因而是“犯罪”;他还把装饰与原始性欲等同起来,因而是“坠落”。卢斯的论文题目《装饰与犯罪》被简化为“装饰即犯罪”的口号。但他主张“许多东西,包括衣服、火车、自行车和电动机,都可以表现时代风格”;认为舒服的椅子比式样新奇更重要,在客观上是进步的。另一种“实用主义”的思想,则表现在美国人的实践中。他们没有传统的束缚,从开发国土的需要而设计了各种实用的工具、车辆和建筑,即所谓“从内到外”的设计,在1851年伦敦博览会初露头角。这种做法尽管曾遭到耻笑,但最终还是征服了欧洲。

欧洲近代设计思想在装饰与功能之间起伏迭荡,到“包浩斯”才以“艺术与技术的新统一”总结百流,走上健康发展之路。战后对“包浩斯”设计思想的完善和发展,终于使“现代设计”达到了顶峰。然而,历史的螺旋不会因此而停滞,“包浩斯”也会面临新的挑战。我们当然不是预言家,还是“让历史告诉未来”。

(一) 关于大趋势和小趋势:

历史上装饰艺术与功能造形的分分合合,总是交替发生,而大趋势又以小趋势为先兆。大者,即螺旋形上升的“转折点”,如原始功能主义和现代功能主义。前者为人类破天荒的创造开端,不能说不重要。后者实际上是现代设计思想的重要转折点。虽然人们对它贬多于褒,但面对装饰与实用的尖锐矛盾,以纠正过正的理论,引起对机器生产和现代需求的关注,也不能不说有积极性。何况,形式上追求“健康的裸体”,以至否定装饰来表现“时代性”的“新美学观”,就是派生于功能主义,这一血缘关系,恐难以否认。

小者,指“月晕而风、础润而雨”的预兆。没有一种大趋势不由小趋势“预报”。例如功能主义,古希腊哲学家柏拉图早在《文艺对话录》里,就对有用与美的关系展开过讨论。在阿道夫·卢斯之前,英国一些理论家也发表过“放弃装饰,以使我们的思想敏锐集中于形式完美的建筑和漂亮的裸体上”^①等言论。实践方面,拿破仑时代简洁轻便的“帝政式”服装短暂流行,也预示了简化女装的方向。因此,有时小趋势的发展,足以指明历史的趋向,不由得我们不加倍地关注。

目前,西方一种与“包浩斯”宗旨相悖的趋势已经抬头。在理论上,谴责“理性的沙漠”,强调“人性的复苏”,显然是对现代派艺术的批评。与此遥相呼应,是“后现代派”建筑的崛起,代表人物查尔斯·詹克

斯提出现代建筑“单一形式”的危机,主张“直接的复古主义”、“新民间风格”的“激进折衷主义”^②。工业设计方面,又有“后现代装饰”的异军突起,对飞机、汽车乃至浴缸等即兴式的“纹身”,与实用性已没有多少“统一”可言。以上的一切,发生在七十年代下半叶。日本《美学百科全书》(竹内敏雄主编,七十年代重版)就提到:“随着产业革命以后工艺的工业合理化,出现避免表面装饰的添加的倾向,而最近的设计反倒否定了这种倾向,正在开拓着一种标新立异的装潢美术领域。那么,“技术与艺术新统一”的天平,会不会向“更新的统一”倾斜?”

(二) 关于合理的“结合点”:

人类几千年好象一直在寻找美(包括装饰)与有用(即功能)合理的“结合点”,但历史的圆圈上似乎有不止一种结合方式,究竟哪一个更合理,“统一”的标尺是什么,实际上不会有标准答案。在任何文化背景中,美与有用只要达到相对平衡就是合理,当矛盾发展到不可调和时,新的平衡会在新的背景中产生。所以,任何合理,都蕴含着不合理;美与有用的“配比”也永远是“可变量”。除了社会形态、生产方式重大变革的影响外,还有许多影响这一量变的因素。

例如,人的精神需求与生物需求的矛盾。人对装饰美化的需求是较吃、喝等生物需求更高层次的精神需求,不完全受制于实用。而心理承受又要求不宜过多,也不宜过少的装饰度,然而多与少之间无法科学定量。结果,过多以后追求少,少了以后想增加,就使美与有用的“配比”左右摇摆。

又如,定型化生产与流行观念的矛盾。流行是人为的因素,除了消费者的时髦心理以外,制造商希望产品很快过时而从中渔利则是要害。他们常常看准小趋势的苗头而推波助澜,使产品面貌不断变换。

就装饰而论,究竟宜多还是宜少,大体可以从今天的反面去展望明天

注释

① 列宁《哲学笔记》第249页

② 恩格斯《自然辩证法》第3页

③ 贡布里希《秩序感》第108页

④ 同上书第109页

⑤ 参看〔英〕查尔斯·詹克斯《后现代建筑语言》(中国建筑工业出版社)

谈 以情造形

沈 斌

工艺美术是物质文明和精神文明的结晶。人们不仅需要物质文明的高度发展,同时也需要精神文明的支柱。除了满足于衣食住行之外,更强调在物品的外部看到人的本质力量的肯定,看到人的情感的肯定,使之既实用又符合人们的审美。因此,作为工艺美术的设计基础——图案,不仅要适应材料和工艺生产等方面的制约,更要符合人们的审美心理和情感方面的需要。作为图案学习,必须深入研究和加强表现主观情感的训练。

我国的图案教学中,长期以来把“写生变化”作为学习的主要方法,强调到自然中去面对客观对象,根据特征进行简化、夸张和添加,使其方的更方,圆的更圆,把变化变成了简单的公式,变成了学习的目的。

自然美并不等同于艺术美。一件真正的艺术作品不应当停留在模拟自然美的表现之上,应当体现人的意志,成为人类智慧的创造物。一个美术设计家在作品中应当显示出他对美的独特感受和理解,只有当他对于美感充分了解的时候,才能深刻细致地感受到自然界的美,也才能创作出美的作品。偏重情感表现的图案,在形式上则更不满足于再现自然美,而是根据充分发挥主观能动性,利用多种途径获得客观素材,创作出千变万化,富有感染力的形式。

这种主客观统一的结果,我们看到图案表现力和想象力的丰富性,它可以随着人们的思想感情变化,而不受具体自然形的束缚,可以打破一般常规和正常的比例、透视、结构、组合和色彩等的制约,进行变化,借用客观来表现主观的需要,抒发自己的情感,使得图案更加富有艺术魅力、并增强和实用结合的密切性。我们知道几何形来自于客观自然,但不是靠模拟某一事物所能全部得到的,而是通过长期观察自然,建立起这些图形的观念,能动地领会了自然界,根据实践的要求,创造出规则的形和体,按照形式美的法则进行排列组合,它有别于数学的几何形,构成和谐的美,构成一种格调,体现了人的审美情感。试想,离开了主观情感的需要,谈何有感染力的图案。

李泽厚在《略论艺术种类》中所总结的:“艺术

总是一定社会生活在人们头脑中反映的产物,是人们主观审美意识与客观世界相统一的成果,是人们审美意识作用于现实材料的物化形态”。“审美意识本质的特有性,这个力量的特有本质是情感与认识的统一。在其物化形态中,就体现为对主体的表现与客体的再现的统一,物化了人们审美意识,在对象化中体现了审美意识特有的本质的力量的艺术,其内容是情感与认识,表现与再现的统一体。情感与认识,表现与再现都是对现实的反映(亦即广义的认识),但因社会生活的不同需要,反映可以各有偏重,或以感情——表现为主,或以认识——再现为主,就分别构成表现艺术与再现艺术两大种类,前者如音乐、舞蹈、建筑、装饰、抒情诗等等,后者如雕塑、绘画、小说、戏剧等等”。

值得注意的是,这种情感是人们对客观事物是否符合自己需要所作出的心理反映,是针对主客观之间的某种关系,是客观世界在人的头脑中长期积累消化的结果。不应只是个人情感的自我表现,要在个人的心灵之中,去理解超越个人的“普遍性”的“人类情感,认真考虑我们所处时代和民族的心理,从人类经验中提高审美观,并通过手表现出既新颖又不同于一般的形式,同时与人们的生命息息相通,给人一种亲切的感觉和美的享受,而不至于无动于衷或者新奇古怪,不能为他人所接近。这样才能达到图案设计的目的。

我国唐以前的图案以倾向于表意的居多,贵在立意,不去“刻意模拟”。抓住艺术形式和内容的有机联系,在物象外形上大胆简化、夸张,乃至变形,产生了不同时代、地区的风格,代表了不同的审美情趣,使形象各具神态,并产生一种舞蹈和音乐般的美感,和谐而富于韵律。使外在形式和精神实质紧密结合,让作者的情感通过艺术形象引起人们的共鸣,让观者去揣摩,去回味,因而能产生巨大的艺术魅力。这是符合艺术规律的,充分说明了情感的作用,揭示了物象的精神气质。唐以后的图案,有两条十分清晰的主线展现在我们面前:一条以民间美术为主线;一条是以宫廷和文人士大夫的欣赏性的工艺美术为主线。民

装饰是什么

〔日〕海野泓著 陈进海译

“一切都应该从头开始”。埃伦斯坦·布劳恩豪说。“由于贫困，我们无暇游玩，忘记了游戏，也丧失了对手工艺的记忆”。（《装饰的创造》）

如果仅仅以装饰作为谋求经济利益的手段，人们必然会极力追求时髦，独立的艺术见解也就无从谈起，只好站在一边左右观望。埃伦斯坦·布劳恩豪在《装饰的创造》一书中，论证了装饰的本质和它的现代意义。见解是卓越的。

现代美术，已经触到暗礁。我们应该越过它，单独展开装饰问题的研究。

“我们将逐渐加深对装饰本身的认识，并最终发现它似乎是一种神秘的拼音文字”。这是装饰的本质。当装饰被创造出来的时候，我们同时认清了自己，了解了世界。

“在描绘纹样的过程中，我越来越感到装饰近似流动的音乐”。（《装饰与创造》）正象布劳恩豪所说：“现代艺术的巨轮已经搁浅了，但它给我们留下了反映世界宏观和微观轮廓的秘密。抽象的有机形态、心情的憧憬，以及生命的活力已经紧紧地揉合在一起，除此之外，没有任何其它的关系了吧！”

象现代艺术一样，装饰也是如此。所谓装饰，既是艺术家捕获到的世界肌理，又是一种寓意深刻的语言，是一种有意义的符号。它所表现的世界肌理，并非冷冰冰的物质，而是蕴含着无限生机的丰富表情。

如果说纹样装饰和建筑结构属于不同层次的存在，

这并不意味着装饰与结构无缘。结构是什么呢？它直接关系到本质。有人说，装饰属于被装饰物上的一种附加的，贴在表皮上的东西。这无非是为了以此为由否定装饰的意义。实际如何呢？

充满浮雕装饰的伊斯兰礼拜堂的墙壁，由星点纹、十字纹、绳结纹互相交织，形成密密麻麻的装饰图案，而且毫无空隙地覆盖在所有的墙面和立柱上。难道装饰与墙壁、支柱能够分开吗？恐怕人们不会先看柱子再看装饰。因为装饰与被装饰物已经紧紧地结合在一起了。如果说装饰是附加的东西，那就无非是说装饰可有可无。实际上它已经渗透了墙面，又好像物体本身射向周围的浮动的光，也可以说这是照射在墙面上的一束束灿烂的阳光。虽然装饰浮雕离表层仅仅数厘米，确乎是附着在墙面表层之上的东西。但是，如果去掉这层装饰，整个建筑就将失掉光彩，建筑本身还有什么意义呢？假若这些纹样脱落了，即使建筑的功能和结构依然如故，但人们总会觉得失掉了些什么。可以说，失掉了应有的光辉。

将装饰比作光，并写出优美文章的伊古·本耐次亚，他在《拉官那之墓》一文中阐述了一种独特的见解，即：尽管装饰存在着普遍的规律，并形成了某种体系，但它终究体现着个别的精神。也就是说，装饰具有普遍与特殊的双重意义，而且在两者之间处于微妙的平衡状态。

“面对拉官那墓地优美的绳结纹、蔷薇纹、卷草

（接上页）纹美术作为劳动人民的生活文化，与他们的纯真的思想感情和实用密切结合，无不反映了他们心灵的跳动和审美观念，其形式生动、朴实、饱满，保留了原始时代所开拓的简练纯真的美，强调了“表意”倾向，饱含着一颗颗积极向上、追求幸福的火热的心，形成强烈的民族风格，代表了中国的艺术精神。

民间美术不满足于模拟客观对象的原形，从题材到形式，从观察生活到变化为图案，都融入了劳动人民的思想感情，显示了他们的审美观。民间美术非常重视写神，不只是去体会表现对象的神，更主要的是强调主体心理上的神，让所表现的一切为人服务，随

着作者的想象力，在创作中自由自在地飞翔，从而创造出“有意味的形式”。

在今天的图案学习中，认真学习民间美术是一件非常重要的事。当然，这种学习不是简单地“搬用”，而是通过大量地挖掘整理，进行细致深入地排比、分析和思考，从中概括出民间美术以情造型的原则和方法，用以指导新的图案创作，以适应现代生活的不同需要。具体的学习方法和手段是多种多样的，但殊途而同归，应始终坚持把民族精神作为图案表现的根本，把以情造型、以情感人作为图案设计之根本。

致我们首先感到的并非这些纹样的寓意，而是由一种温柔的力量所产生的魅力。这种魅力将我们的目光吸引到这些倾斜的大理石上面，并久久不愿离去。当我们面对诱人的装饰开始思索的时候，又会感到大理石上的装饰表现了人们对死亡的恐惧，以及对生活的渴望。墓地附近隐隐的流水声与墙上纹样的流动感互相交融，一种庄严的凝固感和微微地运动感有机结合，使人们沉重而又苦闷的心情得到解脱，随之心绪自然镇静下来。

把装饰看作一种概念，看作是人们试图摆脱死亡的一种欲望，这是本耐次亚最初的意见。然而当他看到拉官那的墓石之后，却又修正了原先的偏见。

“这些石块，是装饰纹样赖以存在的处所。而在装饰纹样被人感知的范围内，限制了它的普遍性。”

在这里，石块与装饰很难分开。并非石块和装饰，而是被装饰的石块。本耐次亚出乎意料地看出这种装饰的灵魂和存在的统一。

“装饰纹样的普遍性和个别性结合在一起，是普拉多尼茨姆种族文化的突出特点。”

在我们将装饰作为一种表义的语言，而同时又感到犹豫的时候，就会把它看作是我们视觉可以感受的一种东西。如本耐次亚所做的那样，应该说，它首先是具有普遍性的、体系化的、近似语言结构的形态，但又在可以感受的意义之下摆脱了语言性的束缚。总之，装饰是语言，具有神秘的拼音文字似的作用。它又最终是被人感受的东西。这种普遍性和具体性玄妙地结合，使矛盾的两个方面合二为一，这是了解装饰的关键。它那感人的艺术魅力，意味着装饰必须被描绘成生气勃勃的状态。不能仅仅停留在图案集的分析之中，因为装饰是具有生命活力的形态。

象本耐次亚那样，从装饰中感到精神上的稳定，在斯特劳斯的《悲伤的热带》一书中也同样流露出悲感的气氛。我们引用一节这本书中的优美描述吧！

“这是一种了不起的文明！——那些美丽的姑娘象出现在梦境一样。她们被装饰包围着。装饰，是一种并非依靠叙述却能达到仙境的神圣文字，而不是干巴巴的法宝。所以姑娘们以通身的装饰，祝福那神圣的时刻。”

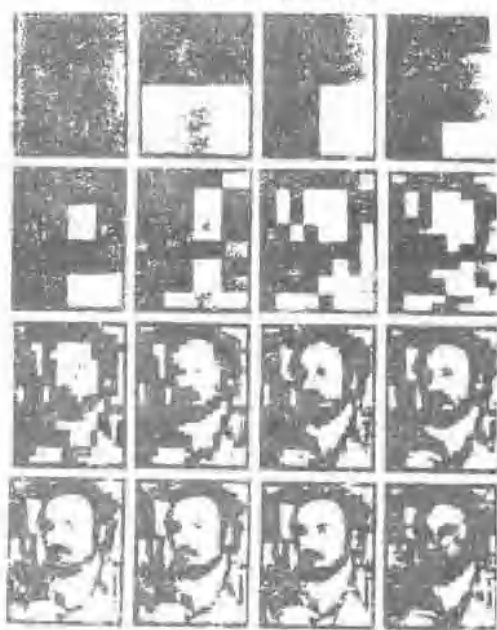
我们不是象在梦中一样回顾了装饰的历程吗？这本《装饰空间论》，仅仅涉及到众多装饰的极小部分，有关装饰问题的谜解出了几个呢？恐怕还是个疑问。然而，当我们漫步在装饰的森林中，尽管偶尔注意了某个枝叶，如果能从中获得片刻的乐趣，也就满足了。因为关于装饰问题的探讨，目前还只能算作一个开始。

为了探寻装饰的世界，我们经常回到拉斯金所说的“微妙的雕刻边饰”，也许是适当的。在那里，卷草蔓舞，蔓藤横展，繁枝茂叶，我们不能不为此而惊异

吧！这些细小的装饰吸引了我们停立在它面前，就象梦幻一样迷人、感人，它以特殊的语言向我们悄悄地诉说着什么。

※本文选译自（日）海野弘著《装饰空间论》第十章，略有删节。题目为编者所加。——编者

“图案变形论”附图



由此可以看出“写实变形”到“抽象变形”的过程

由计算机处理的同一形象

由此可以看出从“写实变形”到“抽象变形”的过渡

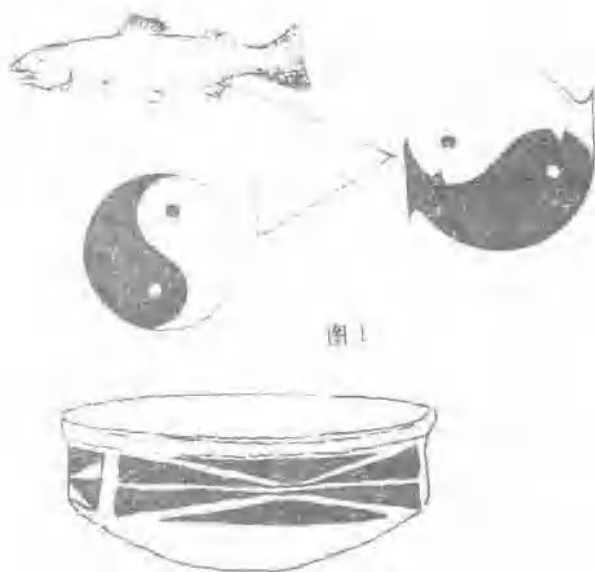


图1

图2