

圖案 TUAN

第二輯



輕工业出版社

色彩构成

J522
700

北京工艺美术职工大学
学生作业选



• 4 •

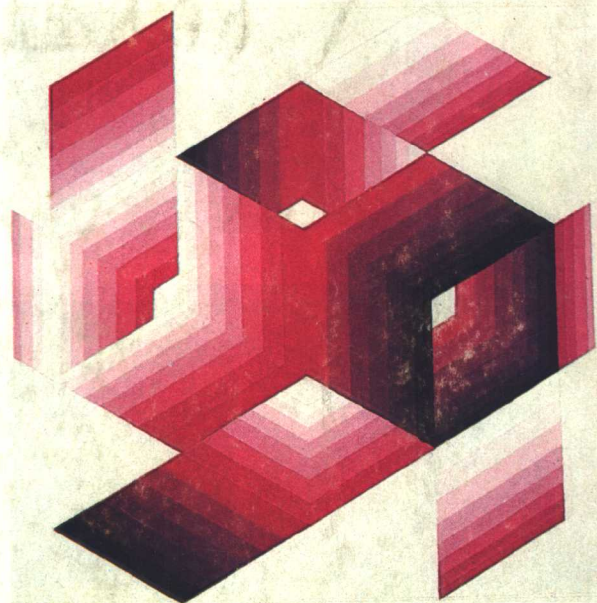
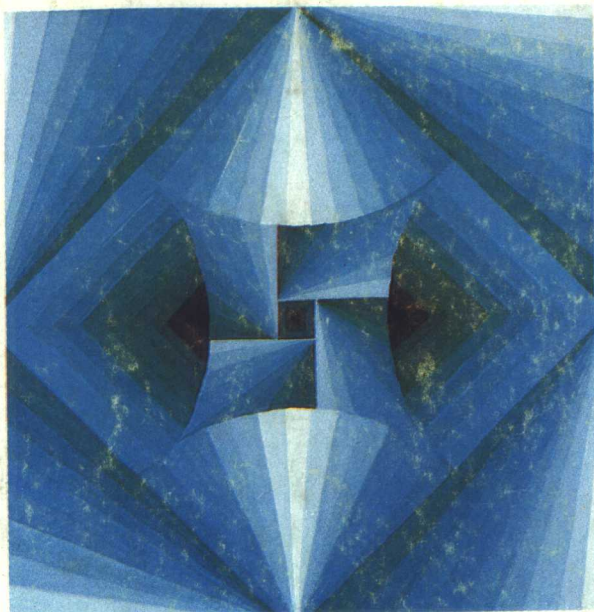
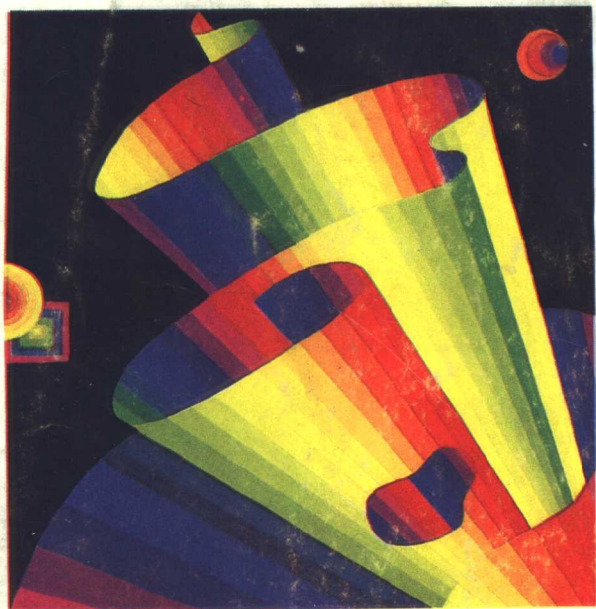


图 案

作者

包丽英
万 紫

王建国
张丽心

指导教师:

张 文 池

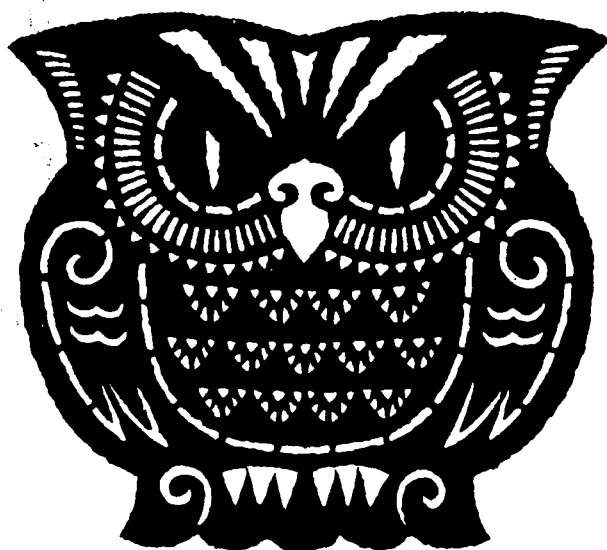
图 案 第二辑

中国地毯壁毯图案艺术中心《图案》编辑部
地址: 北京市东城区大佛寺东街25号
轻工业出版社出版
(北京广安门南滨河路25号)

北京龙华印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行
各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16 印张: 3 插页: 2 字数: 100千字
1986年10月 第一版第一次印刷

统一书号: 15042·2115 社科新目: 159—217 定价: 1.10元



目录

图案

第二辑

编辑■图案编辑部
出版■轻工业出版社

●文 版●

【论 坛】

- 3 继往开来的图案设计…………… 雷圭元

【图案研究】

- 5 图案源于抽象
——泛论几何图案…………… 顾方松

【创作谈】

- 10 感受·创作·实用
——谈挂毯《渔歌》的设…………… 武允仁

【图案数学】

- 12 也谈写生变化…………… 张 风
45 谈动物的装饰变形…………… 柳维和

【中国装饰纹样简史·八】

- 41 青铜时代盛期的纹样…………… 李 松

【基础图案讲座·二】

- 48 面向生活,从花草植物中吸取图案素材…………… 柳维和

【图案历史】

- 51 隋唐卷草纹样的演变…………… 薛晓虹 译
52 新书介绍——中国美术全集·印染织绣专集问世

●图 版●

- “也谈写生变化”图例……………张 风 13
广州美术学院工艺系学生作业选 ——平面构成…………… 18
东美虹作品·动物图案(35幅)…………… 20
谢志成作品·撕纸剪纸(24幅)…………… 22
杨小明作品·动物图案(3幅)…………… 25
广西艺术学院工艺系学生作业选——装饰色彩(3幅)…………… 25
装饰图案(16幅)…………… 26
武允仁作品·艺术壁挂(3幅)…………… 28
黄敬佳作品·装饰人物(8幅)…………… 29
周道生作品·装饰人物(16幅)…………… 30
杨小明作品·动物图案(13幅)…………… 32
刘露薇作品·动物图案(14幅)…………… 33
虎(14幅)……………鲁朴 整理 34
广州美术学院工艺系学生作业选——动物图案(10幅)…………… 35
“青铜时代盛期的纹饰”图例……………李 松 37
扉页:森林之友(撕纸)
封面、封三:拼贴画(4幅)…………… 张春燕
封二:唐英作品·瓷板画(5幅)
封三、封底:北京工艺美术职工大学学生作业选——色彩构成(6幅)

继往开来的图案设计

雷 圭 元

历史的检讨并非历史的因袭，前人所成就的光荣历史，我们有竭诚承袭的天职，欣赏之，检讨之，然后取其精华，去其糟粕，创造出合乎时代的新的图案天地，为人类之文明贡献其一份力量。

图案的时代特征，有不可掩饰的证据。“推陈出新”，又为一部图案纹样史的注解。因此，我们可以明白地说：前人所筑的路、所辟的花园，决不是后人依着他们的足迹走过去，图案的路是永远有着它的前途的。

有人要问将来的图案风格又是怎样？

我认为：图案的风格是更要年轻化、更富有世界性。我们看到第一次世界大战之后，图案的世界趋势走向实用，图案的容貌脱去了前代遗留下来的娇柔造作，崇尚实事求是、朴素大方。但是，如果我们只知征服自然而不知尊重自然，其结果必致任意破坏自然。因为在第一次工业革命之后，人们把机器奉为神明，而把人看作工具，倒把机器这个“工具”当作“人”了。事实上是“本末倒置”。这是错误地把手工艺和机械工业对立起来，同样也把图案事业看成过时的东西。一句话，人们要想欣赏手工艺品，要看看图案的美，只有到博物馆里去找。人，能得有几回遇到充满着人的手泽和“此回只因天上有”的艺术品？手工艺品比起机械工业品来，确实是生产慢、不够规矩划一，不适应经济条件，不符合经济规律。但是，据我所知，从精神文明的角度来讲，则恰恰相反。机械工业最发达的国家，却特别重视手工艺品和工艺美术专家——一条领带，是手工织的要比

机器织的其身价要高出几十倍。

手工艺与机器工艺，是一个事物的两个方面，本来不应分轻重、承厚薄。科学的发达，必然产生工业革命，如陶瓷和玻璃器的成型，染织上的提花、刻板，家具上的钢丝钢骨，建筑上的大量利用机械化以完成图案设计的功用，节省人力、缩短时间、切合实用，可以大量生产，保证坚固准确，规矩耐用，符合近代生活的要求，这是手工艺所望尘莫及的。

但是，这只是从一方面看生产现代化的趋势。决不是图案设计者的全面要求。我们可以说，使用的价值不能全部达到审美的要求，审美的价值不是一两句话可以阐明的，它是可以意会而不可以言传。

怀德海说过一句值得深思的话：“十九世纪的专家，囿于一隅而昧于大体，是文明的大患。”他主张物理学家应该懂得莎士比亚。科学家发明创造了原子弹，是给人类带来了文明，还是带来了“野蛮”？什么时候，地球上的人类才有“高枕无忧”的一日？有人说文明是毁灭世界的别名，于是有人就想恢复到原始时代。只要看一看从毕加索到克里，从康定斯基到蒙德里安，他们用自己的手和心灵，创造出存在着又不存在的，感觉到的但不是世俗的东西。这是一种返朴归真的真正的图案设计，这是人们梦相憧憬的、存在的另一个“天”，想创造出第二个“自然”，给人一种最高级的无忧的享受。这是人们在原子时代，在死神面前的舞蹈，是绝望中的“生”之赞美诗，是一种歌斯的里亚，梦想恢复到原始童年时代而发出的幼稚而

又包含人生感情的一批图案设计。既不走文艺复兴西方文明的路，追求机械的、科学的、数理的图案结构(黄金规律)，但也不拜倒在“自然”王国的脚下，而由每个图案设计者自出心裁，别具一格地创造出种种几何形构图。总之，是对现今世界的一种精神反抗。总的说来，是“人到老年，必有童心”。所以，现代的第一流的图案设计，都象是和原始艺术有蛛丝马迹的联系。不管哪个大师的作品，都好像是“与儿童邻”，天真可爱。与其说是“抽象”，不如说是“复古”(返朴归真)。

所以，我们对现代西方构成派所提倡的图案设计之风，应有一个冷静而全面的认识。它只是图案设计历史上的一个片段，它是崇拜科学以后得来苦恼(找不到出路)的一个反动，也是一种必然的历史趋势。物极必反，这是自然的规律。人们对艺术的要求，原子时代不同于蒸气时代；科学的美不等于艺术之美；图案家所追求的美又不等于画家所追求的美。美的存在是由于爱美的人的存在。所以，人的“心灵美”是创造图案美的动力。机器之可贵是有秩序的机械的动力，为人类创造美来服务于人类，但决不能代替人的美的心灵。因之，要研究图案之美，必须从手工艺中去发掘，必须从历史中去探讨。我国京戏中人物的脸谱，还是原始人类纹身的遗留，却是研究图案美的好材料，群众对之发生一种美感。这种美感，在意境上不是由几块色彩造成，而是代表着人的心灵，所以它能永久存在。

继承是必要的，前进是主要的；保持童心，赢得心灵之美是作现代图案设计时不可缺少的一环。有了这一环，使得图案设计不落入现代图案构成的“教条”，使图案富有灵气和生气，避免机械化。正象要科学家懂得莎士比亚、政治家听得懂“贝多芬”一样，而不要把图案家关在笼子里，坐井观天、孤陋寡闻，“囿于一隅而昧于大体”。

总之，现代化不能固步自封，也不可以邯郸学步，忘了自己民族的历史。“不依规矩，不能成方圆”，这是我国汉代以来遵循的图案

规律，与西方的“黄金规律”一样作为格局的“九宫格”为群众所运用。黄金律和九宫格这两种构图，是世界上两大规范，并称于世。而中国的太极图更总结了变化无穷的矛盾与统一的宇宙规律，这是值得总结的一条规律，也是中国图案设计的基础。我们看到西方的现代构图，正是在放弃旧的规范——“黄金律”而探讨中国的太极图。这正是图案历史进程中不可缺少的一环。经过世界图案家的探讨和努力，我想一定会把图案构成开辟出一条新路。

巴黎的埃菲尔铁塔，高耸云霄，拔地而起。它，不顾传统的黄金矩形，不理睬希腊神庙的造型，不理睬埃及金字塔等建筑的存在，独立发挥她的雄姿，表现出一个新世纪钢铁革命的时代面貌，告诉人们世界在变，机器工业将要独占鳌头。正是：“思想的历史难道不是证明精神生产随着物质生产的改造而改造么？任何一个时代的统治思想都不过是统治阶级的思想”。巴黎铁塔，正是代表着当时的钢铁大王的思想。我们今天所看到的图案设计上的变化，也正是时代统治思想的再现。人们对于现代生活的厌倦、空虚，但又不得不生存下去，因此出现了许多所谓现代派的、称之为超现实的或叫抽象派的各种各样的图案设计，虽然带有形式主义的贬辞，但是代表了一个时代的“统治”思想，也正是历史进程中的一个活的片段，是历史的必然产物。所以，它的存在不足为怪。应该扬弃其不健康的一面，吸收其优点，为我所用，达到古今中外所有精华皆为我用的革命道路上去。

注：列宁说：“每个民族文化里面，都有哪怕是发达的民主主义和社会主义文化的成分，因为每个民族里面都有劳动的和被剥削的群众，他们的生活条件必然地要产生民主主义的和社会主义的思想体系。但是在每个民族里面也都有资产阶级的文化……并且不仅是成分而已，而是统治的文化。”——关于民族问题的批评意见(两种文化论)

泛论几何图案

在当代工艺设计中，几何图案越来越占有重要地位。在研究传统的几何图案时，势必牵涉到它的起源与发展，即先具象还是先抽象？这一学术问题的研究和探讨，关系到图案理论的深化和图案设计的发展。

几个基本概念

因探讨需要，姑先就以下几个概念作扼要叙述。

一、图案的概念和性质

通常有广义和狭义之分。本文所说的图案，泛指工艺品上的装饰纹样，是一种美化工艺品的重要手段。图案一般不能作为独立性的审美对象，它依附于被装饰的器物。我们通常说的工艺美术的两重性：物质属性和精神属性；纹样、色彩等均属精神产品。一切实用器皿如果缺乏美化手段，那就无法纳入艺术的范畴。两者密切结合，形成一个艺术的整体。

二、几何图案的概念

我在六十年代初编写《辞海》工艺美术条目时，给几何图案作这样的解释：“用各种直线、曲线以及圆形、三角形、方形、菱形等构成规则或不规则的几何纹样作装饰的图案”（详

见《辞海·艺术分册》第401页）。现在看来，概念并不清楚。毛病出在未曾道及思维的形式和艺术的特征。应该说，几何图案是运用多种绘图工具，以点线面的形式组成规则和不规则的图案，是逻辑思维和形象思维的综合体，并以抽象的方法表现客体为主要特征。

三、抽象的概念

抽象，是一个哲学的概念，按照图案学科中的习惯理解，主要是对模仿、写实的相对而言。因为艺术的抽象仅仅指形式的表现而已，世界上不存在绝对的抽象艺术。几何形图案所以称之为抽象，主要也是指不一定依某一客观事物为据而描绘出整齐、规则、节奏、层次、对比、谐调之类形式美的图案。

严格地说，抽象的几何图案还可分为两类。一类是对客体进行较大的夸张、变化，但依然保留客体特征的写意型图案。如将一只鸟、一朵花完全处理成几条直线或曲线的几何形，虽然离鸟或花的外形距离愈来愈远，却大量属合了作者主观的意识和情趣，但对象的某一特征依稀可辨，“幽灵”尚未绝迹。无论是古典或现代的少数民族的编织、刺绣工艺品中，都可以找到这类典型的图例。第二类则是完全从工艺品实用功能和装饰美出发，施以各种点、线、

面的装饰，根本不需考虑表现某种客体，象征什么意识，反映何种内容，仅仅是一些不同的色彩配置而成的点、线、面而已。如果说第一类几何图案称之为相对抽象的具象的话，那么，第二类则属于相对抽象中的“绝对”抽象了（姑且用“绝对”一词，因为已经起到质的变化了）。这种抽象图案绝不能与现代“抽象派”绘画相提并论，因为哪怕是在工艺品上仅仅画了一个圆圈或一根线，作者始终紧紧围绕着装饰对象的实用功能、工艺技术和群众审美观点，并非随心所欲地玩弄线条和色彩的游戏，发泄自我情感及审美的冲动。

摆明以上几个基本观点，将有助于进一步阐述图案的起源问题。

图案源于抽象的几点理由

我认为图案是起源于抽象的，而且肇始于相对抽象中的“绝对”抽象的几何形图案。

在此，不可避免的要牵涉到艺术的起源和最早的艺术类型等诸问题。关于绘画、音乐、舞蹈等艺术形式的起源，自古希腊以来的哲学家们、美学家们、艺术史家们已经作了很多探讨，到今天，形成了起源于劳动、摹仿、游戏、巫术、情感和思想交流等各种观点，众说纷纭，莫衷孰是。至于艺术的最早类型问题，也尚未取得一致的看法。而对于工艺美术起源的探讨，国内外均缺少专论，因此，装饰图案的起源问题，也就缺乏“经典”、“权威”性的研究成果，从而增加了研究的难度。

当古猿迈进了人类的大门以后，就拉开了历史的序幕。人类学及考古学的研究成果表明，原始人在与社会和自然的关系中，共同斗争的目标是谋取生活（生存）的资料和种族的繁衍。制造各种征服和驾驭自然的工具，是原始人类毕生从事的劳动课题。至于美的观念、艺术的创造，那是以后的事。

用来狩猎、采集、战斗、储存食物等等的原始工具，无论选用什么样的材料（石头、木棒、竹筒、骨头、藤）其长短、大小、粗细、比例等，都是为了达到轻便、耐用这一目的。

旧石器时代的打击石器，原始、粗陋，但石斧、石刀之类的“造型”，已经按照“美的规律”来制造了。不过马克思在讲“美的规律”时，主要是针对人和动物制造工具时的本质差异，即人是有意识和理智的，“并且到处善于对对象使用适当的尺度”。因此，制造出来的工具，尽管十分粗糙，基本上能达到预想的结果，非常实用，心理上也是美满的。这里的“美”，不完全是艺术的美。打击石器无法纳入艺术的范畴。

在石器上钻孔的技术，是伟大的科技成就，使人类从旧石器时代跃进到新石器时代。那些石斧、石刀，不仅经过人工琢磨，而且能在适当部位钻一个洞。这些石制工具，造型左右对称，锋刃光滑平整，上下厚薄适度，比例得当，有的还有色泽美。这一切恰恰是几何形的实体。我非常赞同亚里士多德所说的：“美的主要形式，就是（空间的）秩序、对称和明确”。那么，新石器时期石斧之类的工具，应该具有某种审美价值了吧！不过我不同意有的同行所说的，它们是原始的工艺美术品。因为客观上虽有美的形式，但从创造者的主观动机和意愿上来分析，所花费的全部精力是为了达到实用的目的。钻孔的石斧，固然有形式美的因素，但那个美的圆洞洞不是为了美化石斧，而是为了便于捆绑绳索，上厚下薄的比例是符合力学原理，美丽的色泽更是以石质的坚硬与否为前提，而不是为了美。总之，艺术美的观念尚未与工具制造相结合。当然也不能否定这样一个客观事实，即审美的意识已经在制造工具的漫长实践中，悄悄地冲击着人们的脑细胞而处于萌芽时期。值得注意的是，从旧石器时期到新石器时期，所创造和使用的工具，无一不是几何形体，包括我国山顶洞人那些用鱼脊椎骨、砾石、蚌壳做成的“装饰品”，也是一种几何形的自然物。看来人类最初的审美意识似乎和人工、自然的几何形结下了不解之缘。

陶器的问世，揭开了中国工艺美术史的首页，并造福于人类。它最初是以朴实的造型及土质（红、灰）的自然色泽适应人们的生活之

需，其目的为了实用。陶器的各种造型也是依照不同的用途而精心设计和制作的。不管哪一种器皿，从其造型、结构的元素来说，均属左右对称的两根抽象的线条组成，是几何形的立体图案。

在大量考古史料中可以看出，作为装饰和审美功能的几何形图案，首先出现于原始社会的红陶和灰陶器皿上，即那些划纹、刻纹和印纹，而且都是抽象的线条，并非刻划具体的动植物图案。所以如此，可能有以下几种情况：

一、为了加强器皿的实用性

生活的实践经验告诉我们，未加鑿、纽的陶器在使用时，由于圆滑不便把握，如果在某一部位加上几条线（直线、横线、交叉线），即能增加摩擦力，使用时就可省力、方便，手感也舒适。久而久之，人们对便于使用的线条逐渐认识到有美感，从而把原来随意划、刻的线条加以条理化、秩序化，于是线条的实用与美获得了初步的统一，抽象的几何图案也就脱颖而出。浙江余姚河姆渡出土的史前夹炭黑陶就是一个良好的例证。那些陶釜的口沿，就是划着直线、弧线的各种抽象图案，粗犷而朴实，难以鉴别出这些图案系何种具体事物的抽象。

二、从偶然到必然

陶器的制作方法始于笨拙的手捏、盘条，后发展为轮制。在成型过程中，最后一道工序是将器皿的表面修整，或用鹅卵石磨平，或用一种木制的“拍子”轻轻打平。无论哪种方法，都有可能留下某种规则或不规则的痕迹——线条、块面或指甲印。烧制后人们发现这种偶然留下的痕迹，不仅不影响器物的实用性，而且给人一种朦胧的美感。后来，就有意识地用有关工具在陶器上刻划线条作为装饰，从而形成一种图案形态了。

陶坯在阴干过程中需放置于平整的地方，以荐席为垫，因此出土的许多陶器底部印有“席纹”。这种无意之中留下的痕迹不也是一种有

意装饰编织纹的启迪吗？目前，大家对恩格斯在《家庭、私有制、国家起源》一书中讲到的关于陶器起源的那段话，基本上无甚分歧。那么，从箩筐上涂泥巴到单独用陶土成型的发展过程中，箩筐上的肌理难道不是后来陶器上的编织纹的先声吗？

请注意，种种偶然出现的“图案”，都是抽象的几何形！

再补充说一下图案源于抽象的原因，即原始人在制造工具时，因工艺技术原因所产生的一些几何形图案。

谁也没有承认原始人制造的布满规则、整齐的人字纹或横条纹的编织物是原始社会的艺术品。因为这些“图案”仅仅是工艺技术的必然结果，是编织物所以能成型的因素，丝毫没有融注入编织者主观的审美意识，它仅仅是物质产品而已。这种编织技术一直延续至今，因为它是一种工艺的规律。可是一旦把这类工艺编织的结构形式移植于其他实用、装饰器物，却又成为地地道道的几何图案了。尽管再现的编织纹比起原来的编织式样要粗糙的多，由于它们是有意识地进行美的装饰，理所当然地发展为几何形图案。

以植物纤维为材料的编织物也是如此。经纬交织的麻、毛织物，其上的编织纹理几乎无一不是菱形的几何纹。迄今存世最早的一件商代“回纹绢”上的花纹，当然属抽象的图案，织物上相对具象的、有某种象征意义的几何图案，只能是“回纹绢”基础上的发展。

除工艺技术的客观规律外，从人类审美心理的规律中探讨一下先具象还是先抽象，也有一定的现实意义。

二次大战后，西欧一些国家的儿童艺术心理学研究者，经过多次的实验，得出儿童绘画的发展过程有三，即：“瞎涂”、“图解”和“写实”。只要稍加留心，便可发现“瞎涂”是从一至二岁的幼儿开始的。他们模仿大人，用铅笔或彩色笔在白纸上“作画”，出现一些莫名其妙的各种线条或块面。这些“抽象绘画”的“杰作”是儿童心理的满足。“图解”阶段

始于二三岁。孩子们对客观的环境和事物已经有所认识，但在作画时一般不喜欢写生，不习惯对实体的现场模拟，而是凭记忆和想象，其表现形式往往是几何形体的对称。因为周围的一切实体，在孩子们的直观形象的记忆中，几乎都是对称的概念。人、服装、家具、花卉、小狗或小猫，无一不是对称。他们只能观察到对象外形的基本特征，因而形式也必然相对抽象。那种令人捧腹，充满天真、稚拙、纯朴的美，绝不是有意地运用夸张、省略、变形等形式美的法则，也不是从具象到抽象的演变。事实证明，发展到第三阶段，孩子们多么希望能逼真地表现所要描绘的对象——“写实”。

我不同意彩陶装饰是从具象到抽象的演变之说

从六十年代初开始，随着原始社会彩陶实物的不断发现，文物考古、美学工作者，发表了许多研究论著，活跃了学术气氛。有趣的是观点几乎一致地认为彩陶装饰是从具象到抽象的演变和发展，而且整理了许多“有说服力”的类比图例。不妨引证几例：

“主要的几何形图案花纹可能是由动物图案演化而来的。有代表性的几何纹饰可分成两类：螺旋形纹饰是由鸟纹变化而来的，波浪形的曲线纹和垂障纹是由蛙纹演变而来的。”（石兴帮：《有关马家窑文化的一些问题》《考古》62·6）。

“根据我们的分析，半坡彩陶的几何纹是由鱼纹变化而来的，庙底沟彩陶的几何花纹是由鸟纹演变而来的。”（严文明：《甘肃彩陶的源流》《文物》78·10）。

“半坡鱼纹：是由鱼形‘打散’后逐步演变，形成各种几何形态，这是一种变异。”（姜今：《中国图案中变象的“打散构成”》《实用美术》8）。

“其实，仰韶、马家窑的某些几何纹已比较清晰地表明，它们是由动物形象的写实而逐渐变为抽象化、符号化的。”（李泽厚：《美的历程》）。

我所以对上述观点持不同意见的理由是：

一、寻找最早的彩陶

解放前后，先后出土的彩陶数以万计，按目前的考古分类也有科学的依据，发展的历史顺序也基本清楚。然而，仰韶彩陶是否属最原始的作品？因为现在的彩陶实物无论是哪一种类型，装饰图案均已达到较成熟的时期。事物发展的客观规律都是从无到有、从粗到细、从简到繁、由低级到高级的过程。因此，先具象或先抽象，依赖于先问世的考古实物为依据，才符合实际。

最近，河南博物馆一位从事复制彩陶二十多年的同志告诉我，她认为所见到过的最早的彩陶是甘肃大地湾一期（相当于裴李岗时期）的一件红陶敞口碗，上面绘有约一指宽的带状红色边，十分不显，很薄。经过她的试验，是用相同的泥质经细淘、漂洗后再涂上的，可见其原始性。彩陶产生的年代也要往前推一千多年了。这种红色带状图案当然属纯抽象几何形，难以说它是何种动物的抽象。

二、地区、交往和影响

彩陶的大规模生产已属原始社会末期了。这一历史时期的社会特征是以农业生产为主，并早已定居，狩猎只是补充生活资料的一种手段。那种长途跋涉、游荡不定的生活方式，已经成为过去。而这种较为固定的生活方式则奠定了我国数千年来固定于某一狭小地区，闭塞而又保守地从事农业生产的雏型和基础。除非在特殊的情况下（如战争、自然灾害），才不得已克服严重的交通不便，集体迁徙新的地点定居。可是各类不同地区发掘的彩陶，并非在狭小的范围内，而是一个相当广大的地理区域。仰韶彩陶就包括了今河南、陕西两省，马家窑文化彩陶分布于今甘肃洮河流域、陕西的天水以及青海的湟水流域，面积也达千里之广。在古代交通十分不便的情况下，开展自发的“学术交流”活动又是何等困难！某些彩陶图案的共同特征，只能说明该地区部族人们的

某些生理、心理、意识、习俗，以及原始宗教信仰等相类似的情况下所产生和形成的。持先具象后抽象观点的同志，是依据若大地区内发掘的史料作出类比图的，排列的顺序在距离上可能有千里之遥。以此来证明其一步步地演变，不仅缺乏科学的严谨，亦未免有点牵强。

三、地层、时间

以现在考古学上的分类，仰韶、马家窑、半山、马厂等等类型的彩陶，都经过科学鉴定（碳14），基本上分辨出不同的历史时期。问题在于某一种类型的形成和发展也经历了相当长的时间。仰韶彩陶从庙底沟到半坡，大体上延续了一千六、七百年，马家窑型彩陶也有千年以上的延续期。在这么长的历史时期里，要得出谁先谁后，确实是一个难题。如果按照某些同志的推理，即先是写实的鱼或鸟（具象），后演变为三角纹、圆圈纹（抽象），试问，具象图案的彩陶制作时间是否肯定先于抽象图案的彩陶？特别是从具象到抽象的演变图是一个渐变的过程，即程度不同的逐步抽象化，这种时间顺序科学依据何在？如果说各种类比图例的资料来源于同一地点不同地层的发掘，那么可以从地层的年代顺序得到可靠的、有说服力的依据。

四、工艺条件、绘制方法

彩陶的工艺制作是以手制为主要生产方式。现在，已经发现也有轮制的。几何形图案的绘制方法，大致也有两种：

一种是定点画法，即二方连续式的图案，先在器皿的装饰部位画几个点，单位奇、偶数不等，然后以点为中心，分别向左右延伸，或弧线、或直线、或块面、或用其他几何因素，连成一个整体。于是，分别出现连续式的“旋涡纹”、“三角纹”、“勾叶纹”、“垂障纹”……。所定的点外加一圆圈就能断定是“鸟眼”吗？几条极为抽象的弧线，难道就是蛙纹的抽象吗？

第二种是“轮制”的画法，随着轮盘的转

动，用蘸有颜料的毛笔顺向彩绘，绘成粗细相间的平行线或波状线，其线条规则、整齐、效果好。如果要把运用这种工艺技巧绘制成的纯抽象的直线和弧线也称之为某种动物具象的抽象，则更难以使人信服。

难道不能从存在决定意识的角度给以推测，得出旋涡纹是水涡的再现，波状纹是江湖海有节奏的波浪的启迪诸如此类的结论吗？

五、智慧、技能的估价

毋庸置疑，彩陶艺术是我国先民们卓越的创造，至今还有强大的艺术魅力。然而彩陶的作者毕竟属于人类童年时期，它所呈现出来的美学特征是朴素、天真、稚拙、简炼，这是原始社会的政治、经济结构的特征与时代心理素质、生活习俗、审美观念等意识形态的综合体现：坦率、真诚而毫不拘束。稚拙者，有如儿童画那样，凭藉自己对生活的感受和想象，再现生活的本质。具象的动物图案，只反映对象的外形特征，其他一切都“省略”了。说它是写真、表现，实在是冤枉的。然而这种相对具象的动物图案，却达到了成年人所无法达到的动人的装饰效果。如同大人永远不可能返朴归真，再也学不会自己曾经经历过的童年时代那种活泼天真的情景那样，稚拙美只能出现于原始社会的彩陶。

历史既然如此无情，那么，对于彩陶艺术的评价，也只能还其本来的面貌。彩陶图案不是我们所推理的那样是经过有意识的“变形”“夸张”，追求稚拙美、朴素美。彩陶的作者实际上是非常认真而又自由自在地在作品中倾注自己（也是社会的）心理和审美。他们所描绘的对象不是对景写生，而是在记忆的仓库里任意地再现某些客体于器皿表面。他们不可能，也没有能力象现代图案家那样，先仔细地观察对象进行写生，然后按照形式美法则，夸张变形，追求“装饰美”。他们的创作情景犹如现代民间艺人及农民画作者那样，在专家眼里所看到的似乎有某些马蒂斯、毕加索式的夸张手
(下转第44页)

感受 · 创作 · 实用

谈挂毯《渔歌》的设计

武允仁

《渔歌》是我在中央工艺美术学院特艺系装饰绘画进修班学习时创作的一幅装饰画，后来用编织工艺织成艺术挂毯，并参加了北京市工艺美术品藏品及新作展览。

现在来看，该画在构图安排、色彩设计以及造型处理诸方面，尚有值得进一步推敲的地方，但在创作过程中，对于表现什么、如何表现，也曾作过一些思索和探求。

装饰画创作的选题是多种多样的，可以选用历史题材，也可以表现现实生活、自然景物等等。表现方法可以是学习传统的，也可以吸收现代绘画的一些处理手法。风格可以因题而异，变化多样。但是，装饰画的创作也象其他艺术创作一样，必须是创作者自己真情实感的流露，是寻觅之后对生活中美的表现。作为造型艺术的创作，即所谓——动之以情，才可能诉之以形。从表现形式和表现技法方面讲，学习传统艺术、民间艺术和国外现代艺术之精华，并为我所用，才能作到师古人之心而不师古人之迹，学洋人之法而不蹈洋人之辙，也才可能创作出具有新面貌的好作品来。但艺术创作之根本，在于师造化。

今年四月中旬，正当北京春暖花开的时节，而濒临大海的胶州半岛仍有几分寒意，我和老师、同学们一起来到大鱼岛，体验生活和搜集创作素材。碧蓝的天空、广阔的海面、多姿的礁石、蜿蜒的石径、朴素的草舍石屋，以及水天之间的点点船帆……，对我来说都具有迷人的魅力，是那么新鲜、那么美。但更使我激动和难忘的还是与海洋为伴、向大海索取的大鱼岛人，那晾晒在海滩上的鱼网和妇女们在阳光下织补鱼网的情景，满载而归、收网上岸时码头上充满喜悦的繁忙……，种种景象，至今历历在目。我体验着、感受着，在头脑中孕育出一幅幅表现渔村生活的画面。那用鱼网、鱼船、帆篷组成的以线交织而成的弦律，正好可以谱写一曲渔民劳动生活的赞歌。这是我创作《渔歌》的最初构思。

表现渔民生活的作品已经很多。如何去寻找自己的语言，将意念转化成形象，来表现这

个大家所熟悉的题材？我思索着。既是装饰画，就需要采用装饰绘画的语言，而造型语言又是极其丰富的。无论是古代的还是现代的，中国的还是国外的装饰画，都以夸张变形的艺术造型、简炼概括的色彩设计，强调韵律、寻求节奏等一系列程式化的艺术语言为其特征。因而重视和表现装饰绘画本身的形式感是最重要的，也是创作装饰画必须遵循的基本原则。

创作装饰画，必须考虑使用的材料。由于是拟用纤维材料和编织工艺来体现我的这幅作品，所以需要在塑造形象时充分考虑到材料性能和工艺手段的制约，尽可能发挥材料美和肌理美的长处，使由材料和工艺形成的制约转化为壁毯装饰艺术的特殊造型语言。考虑到上述二者之间的有机关系，我决定采用二度空间的平面处理方式：在造型上采用单纯而概括的符号化的形式表现；色调设计力求和谐统一；讲求构图上的秩序化从而使形式更富有趣味；由于着意于线的表现力，固而追求律动感和节奏，通过线的贯穿使位置经营也具有韵律感觉。以上，是我创作这幅装饰壁挂在形式表现上所追求的目标。

渔村的生活一幕一幕地映入我的眼帘：岸边停靠着错落有致的渔船，富有胶东沿海特色的渔船造型、小伙子们矫健粗犷的身影、以及渔家姑娘们织网时生动优美的姿态……，每一个场面都可以构成一幅完美的装饰小品画。因此，起初我想画一套渔村生活的小品组画，分别从不同角度，以几个侧面来表现渔民的劳动生活。画好草图之后，感觉虽然从多角度表现并构成了一个统一的主题，但是每幅小品所容纳的量太小了，不能表达出我所感受到的全部，也没有体现出海的开阔和气势。于是我决定将几个构图组合在一起，形成一个宽银幕式的场面，在构图中仍保留每一部分相对的独立性，使整个构图由线条上的节奏变化串连起来并形成谐调和统一。这种构图，虽然不乏先例，但对我却是首次尝试。这样处理，增加了构图上的难度。整个画面分为三组相对独立的部分，中间以帆篷和渔船自成一组独立画面，两侧各

自构成一组拾网和组织网的画面。在大的构图结构上，以中心对称为基础格局。在每一组之中又采用均衡式的布局，使整幅画面在对称的严谨之中求得变化。为了取得构图上的完整性和装饰风格，采取了“充满”的构图形式。在充分注意到造型美的同时，学习中国画讲究“计白当黑”、“以虚当实”的优秀传统，刻意追求形象以外的空间经营，使“虚”与“实”之间在团块分布上既取得平衡又具有变化，而且在团块外轮廓的处理上也注意到形态的美。总之，力求画面上的变化统一在谐调和完整之中。

装饰绘画的变形手法多种多样，因手法各异，所应掌握的分寸也没有固定的衡量尺度。这是表现上的随意性和多样性，是审美趣味的不同和材料工具上的差别所决定的。《渔歌》的创作，在形象的变形处理上，是倾向于写实一些呢还是倾向较大幅度的变形？我曾作了多次的反复推敲。最初的写生画已经是第一次变形，创作草图则是经过再加工的第二次变形了。但两次变形幅度不大，基本是倾向写实的。写实的表现手法，如果作为丙烯装饰画或磨漆画的创作是可以的，但要通过挂毯编织工艺来表现，显然有很大的局限性和制作上的困难。纤维编织自有其粗犷、质朴的造型特点和表现风格，不可能象绘画和刺绣那样细腻、逼真。所以我在前两次变形的基础上又进行了第三次的概括提炼，侧重形象的平面影象效果和形体外部的表现力，对局部、细节和表情不作过多的刻画描写，力求用近似于符号化的语言使形象简洁、单纯和平面化。这样处理，取得了整体与局部之间的统一，二者有机地结合更突出了装饰性，织成挂毯后的艺术效果也比较理想。

在色彩设计上，我尝试用浅蓝灰的淡雅色调表现大海的宽阔和深远，用色彩分割表现海水在阳光下所产生的视觉上的闪烁感。这也是装饰上的需要。不仅如此，这一设计还考虑到适应当前室内环境装饰的总趋势，和对当代人们由于快节奏社会生活所产生的精神上的紧张

（下转第50页）

也谈写生变化

张 风

已有相当丰富的著作和文章讨论了图案的教学和形式原理，以及图案的写生变化方法，在这里，我也谈谈经教学实践后对写生变化的一点看法。

图案课程第一个练习是写生变化。以前的变化方法主要在于强调和夸张物体的特征，但具体怎么变，却缺少系统性、后发性的引导方法。因而，学生往往只靠感性认识来做练习，完成一张作业不但要花费很长时间，而且也比较吃力。要改变这一现象，必须以感性和理性相结合，让学生在充分理解的基础上，完成作业。因此，我根据自己的想法，画了大量的示范图，然后罗列成条理性的题目，让学生进行练习。例如平面化练习，是以写实的形状，重新加以分析、整理并大胆地把物的立体关系，由三度空间改变为二度空间的平面状态，只保留物体的外形和基本骨骼，使原来的立体形态，由平面化而趋向单纯化，同时还可以根据设计的需要，在形的基本骨骼里加进一些单纯的造形，如点、线、面等，使平面化的造型里增加

一些装饰效果，在视觉上给予人深刻的印象。

在练习时，可以取一物体，如一朵花或一片叶子，做平面化练习，其方法如下（如图1）：

- a 把写实的形影象出来，然后渐变到线。
- b 将外形和基本骨骼用粗线勾出，里面以各种不同的点装饰。
- c 用中线勾出外形和基本骨骼，里面用不同的线装饰。
- d 用细线勾出外形和基本骨骼，里面用不同的面装饰。

平面化练习只变化内部而不变外形，因而，接着便是变化练习。变化练习的方法，是根据自己的理性的想法，把平面化、规整化的形，予以逐渐的或有规律性的变化，以达到主观的和造形性的要求。

变化练习的方法如下（图2、3、4）：

1. 变化花瓣

- a 逐渐增加花瓣。
- b 逐渐减少花瓣。
- c 逐渐变宽花瓣。
- d 逐渐变窄花瓣。
- e 缩小花瓣后增加。
- f 逐渐变扁花瓣。
- g 花瓣的各种减缺。
- h 花瓣的各种重叠。
- i 花瓣的各种直线变化。
- j 花瓣的各种几何曲线变化。
- k 花瓣的各种自由曲线变化。
- l 花瓣的各种曲直线变化。

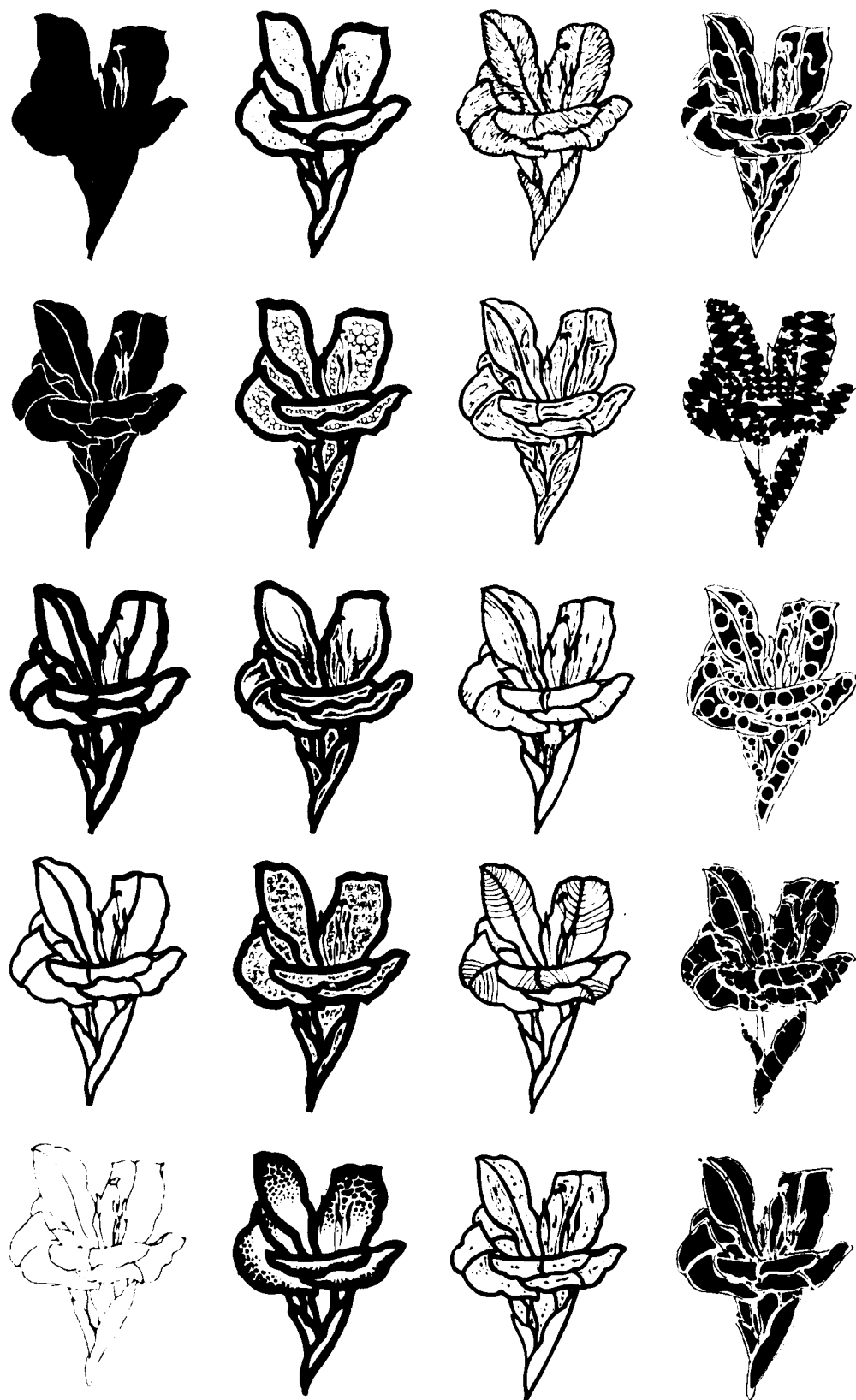
2. 变化花蕊

- a 花蕊逐渐变大。
- b 花蕊逐渐变小。
- c 花蕊由圆形渐变为方形。
- d 花蕊由各种花组成。

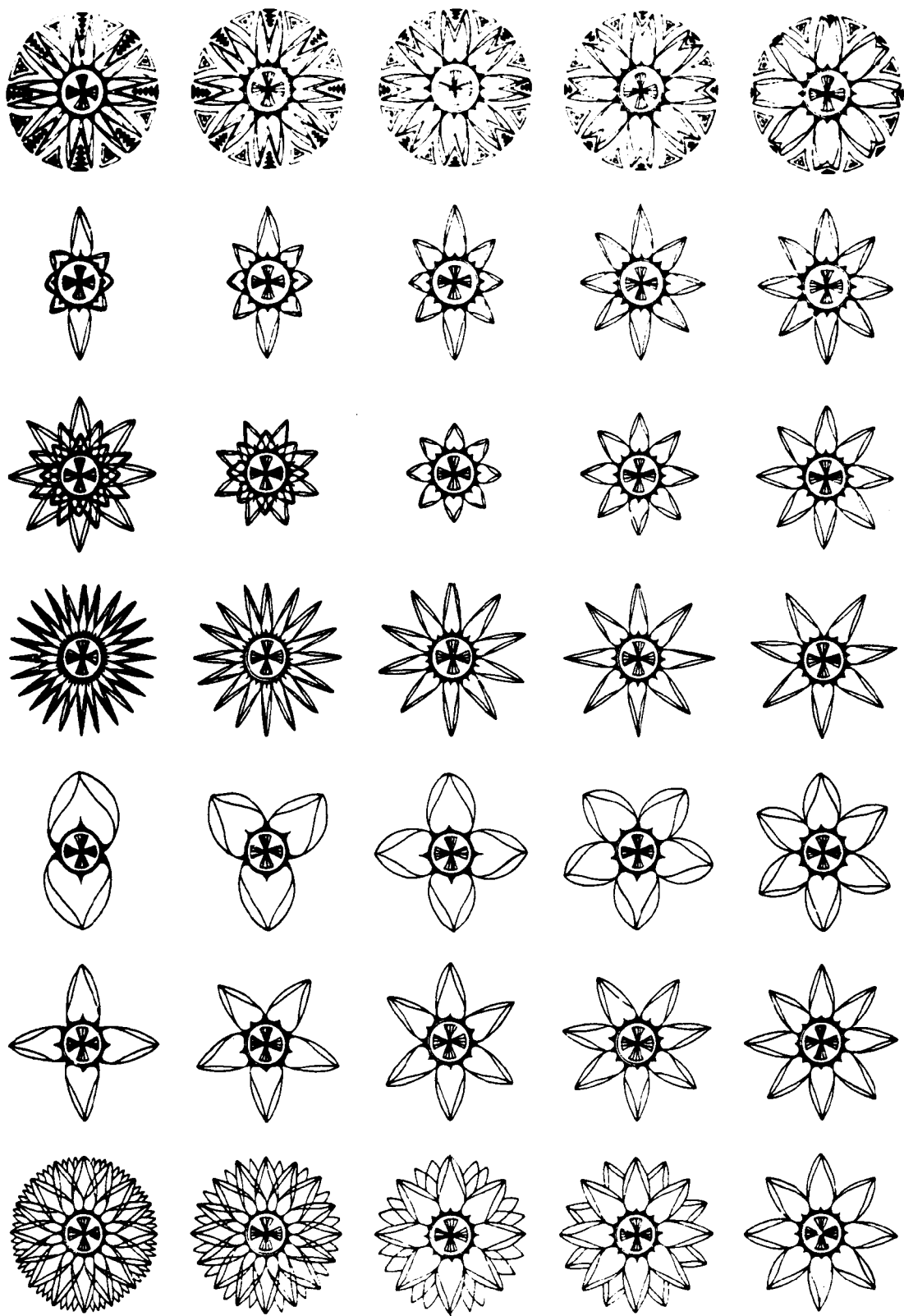
3. 花的整体变化

（下转第50页）

• 也谈写生变化 • 图例 •



也谈写生变化



图例

张
风
绘

