

APPLIED ARTS · 25 ·

# 实用 美术





# 目 录

## 文 字·

- 1 关于图案与图案教学的思考 胡国瑞  
3 论原始艺术的生殖观及其他 范明三  
11 人类的饮食活动与艺术起源 大 可  
13 试分析原始社会的彩陶艺术 张合盛  
15 瓦当的启示 虞海良  
16 对传统寓意吉祥图案的探讨 王立导  
19 试谈环境雕塑的动态  
及装饰化 姜小今  
30 点线面的基本性质和运用 苏 宇  
34 壁挂艺术琐谈 卜维勤  
37 介绍三件国外纤维艺术作品 卜维勤  
38 关于包豪斯的探索 姜慧慧  
40 鄂伦春族袍皮服的开襟装饰 顾德清  
化弊为利 王立德  
“四灵”瓦当浅谈 陈周红  
殊途同归之美 沈 萌  
意象世界 牟 南  
对传统的横向断想 杨长生  
从民族风格所想到的 陈毅刚  
创作《炊烟的启示》的体会 周三多  
创造 透视 思考 李慧玲

## 萌 芽 篇

## 图 版·

- 6 国外壁挂艺术作品选 (彩色)  
22 湖南工艺美术职大学生  
作品选 (彩色)  
24 国外唱片封套选 (彩色)  
26 西安美术学院学生头巾  
设计选 (彩色)  
28 安徽包装装潢作品选 (彩色)  
41 “四灵”壁挂(崔平平) (彩色)  
44 火柴贴纸选登(鸡) (彩色)  
封二、三 非洲原始图形设计 (黑白)  
封四 装饰小品(吴国欣) (彩色)

## 实 用 美 术 (25)

上海人民美术出版社编辑主编 周 峰



上海人民美术出版社出版 上海长乐路672弄33号  
新华书店上海发行所发行 上海市美术印刷厂印刷  
1987年6月第1版 1987年6月第1次印刷  
开本787×1092 1/16 印张3

上海市报刊登记证第414号(季刊) 定价: 2.10元



装饰小品

吴国欣





一、八十年代的“危机”感：八十年代最令人不安的是接踵而来的“危机”感，“戏剧危机”、“民乐危机”、“中国画危机”……。许多传统艺术遭到了冷遇。中华民族引为自豪的文化，却不能引起新一代的尊重和兴趣。传统戏曲舞台下主要是“老字辈”观众，传统歌舞失去了原有的吸引力，就连最值得自诩的中国画，也有“作为保留画种”之叹。传统工艺美术、民间工艺美术的景况也是令人担忧的。江南名城苏州去年同时举办两个展览，一个是摆满闻名遐迩的苏绣等工艺品的“苏州工艺美术展览”，另一个是几十幅从各种杂志上剪集的“外国时装图片展览”。然而前者门庭冷落，后者观众如潮。如此情景，看了令人不免心寒。

工艺美术所面临的问题直接关系到工艺美术教育的方向和前途。面对现实，我们需要思考，究其缘由。现代社会及科学文化发展的整体性、协同性，决定了任何领域均不可能孤立地只从自身去研究问题，必须将其置于整个社会与文化的发展中，才能找到它存在的位置与方向。工艺美术的精神产品与物质产品双重性质，决定了它与社会的经济文化发展的必然联系，因此在考虑工艺美术及图案教学中一些带方向性问题时，不联系时代的变化与要求，单纯就事论事简直是不可思议的了。

社会发展不是以一种固定的速度推移，而是近乎以1、2、4、8、16……的比数加速前进。人类历史已有几百万年，近百年来的发展速度远远高于以往。八十年代全世界一年的科学技术发明与创造，要超过以往的几年、几十年、几百年甚至几千年的总和，速度之快连人类自己也感到惊讶。

在整部社会发展史上，我们国家是一列早开的慢车。丰厚的古代文明既是这辆车上的动力，也是阻碍它快行的累赘。一代复一代的封建沿革，长期的“闭关”政策，蒙蔽了自己的眼睛，麻痹着我们的神经。经历多次劫难终于使我们醒悟——已经落伍了！从而实行“开放”政策，决心投入世界的行列。八十年代以来，我们这辆“慢车”开始“加快”了。突如其来的“加速度”立即使车上的一些人前仰后合，难以自持。久闭的屋子打开了窗户，窗外几乎什么都新鲜、美好、诱人。仍然使用着布衣粗碗的人，面对烧饭洗衣都用电器的生活，恐怕比刘姥姥进了大观园更加眼花缭乱。物质文化和精神文化这两个范畴的东西，在实际生活中却是难以分解的，由对物质的倾慕转化为对文化的崇拜，物质与技术的引进，导致思想与观念的变化。由于饥不择食，往往又良莠不分。

新思潮中确有不少属于无知与盲从的表现，然而并非全部如此，其主要的方面仍是现代物质文明给人们思想观念带来的必然反映。刚刚步入电子时代的人不会去追求陶渊明、范成大描写的田园诗般的闲逸情趣。他们向往舒适方便的现代环境。尽管有素养的文化人对许多传统建筑和有诗意的小街深宅、小桥流水的毁灭深表痛惜，然而居住在这些“古建筑”中的现代人总是不顾一切地破坏它、改造它，为的是能与时人共享现代的物质与精神文明。我想这也是人之常情吧！其实，即便是“嗜古”的文化人，又何曾拒绝过现代物质文明所给予的赐惠呢？！总之，人们的生活、兴趣追求都发生了明显的改变，审美在发生变化，他们不满足于父辈们生活的重复，寻找一种新的生活方式。我们的艺术没有与此同步，许多还是古老形式的翻版或复制，缺乏时代的新意。古代优秀的艺术虽然可以跨越时代的局限，被后人欣赏，可它终归无力取代时代的艺术，人们既喜爱古朴风雅的传统艺术，更需要与血脉相通的时代艺术。由于物质生活的变化而引起了观念兴趣的变化，这是时代的必然。我们如果不能客观地认识这一点，恐怕是难以填补传统工艺美术与时人之间的“断带”，克服令人担忧的“危机”感。

二、不健全的体系：人们已经懂得，任何事业的发展，与这方面技术和理论的研究深度及普及程度直接相关。教育事业的发展情况与教学水平的高低，又对理论技术的提高和普及有着重大的影响。我国的工艺美术教育可称是一个不新不老的学科。说它不新，因为从二十年代起就在一些美术学校开办了工艺图案班，即便从解放后美术院校开办工艺系算起，也已经有三十多年的历史了。到目前为止，除有中央工艺美术学院一所专门大学外，附设在美术学院、艺术学院和工科大学的工艺系不下三十余个，各种中等工艺美术学校还要更多一些，可称得上初具规模了。要说它不老，是说工艺美术教学至今还未能形成自己完整的教育和教学的体系，基本上是袭用了绘画教学的一套路子和方法。特别是在适应现代生产、现代科学、现代审美方面。我们现在教学中普遍采用的是老一辈图案家们二、三十年代从日本引进的知识与他们根据我国的特点自己研究的成果。随着生产的进步与社会的发展，不论技法还是理论都已显得不够丰富深入，亟待充实和提高。此外，工艺美术还有不少新专业、新学科正待开发和创办。

我国古代工艺美术，虽然在《考工记》等一些著作中有过一些关于工艺理论的阐述，然而十分零碎分散，没有上升为系统的理论，更没有能形成独立的学科。近几年来工艺美术理论研究取得较大的进展，特别是对古代工艺美术的挖掘、整理、评析方面。然而对于工艺美术的发展规律，现代工艺美术的发展方向以及工艺美术教育理论的研究都还是不深的。理论的浅薄影响到我们对工艺美术教学自身的认识。工艺美术教

学的根本任务是培养和训练学生适应生产、社会的能力和技能，确立设计的观念与思维方法。然而多年来我们忽视了这个任务，把“图案”只当作一门技法来教，学生只是“画画”，缺乏“设计”观念，一些与现代设计密切相关的新课程、新理论得不到及时开设和充实，与时代的要求相距甚远。

教育的关键是教师，提高工艺美术教育的关键是更新教师的知识结构，提高专业素质。我们工艺美术的教师有一个很大的弱点，相当数量的人都是从绘画转向改行而来，从事工艺教学以后又很少有实践的机会，专业素质不高。此外，我们的教师普遍地知识面比较狭窄，科学知识、生产知识都很少。“知识结构仍然停留在五、六十年代的教师，不可能教八、九十年代即将主宰新世纪的学生”，我觉得这种说法有道理，非常适合工艺美术教师。“没有学过现代美学，没有学过自然辩证法。……在自然科学领域还不及普通中学生”，要教好工艺美术恐怕是更难了。

教育是一门科学，现代教育更要求有科学的理论、体系与方法。多样性和灵活性是艺术的最大特点，在教学方法上不能统一于一个模式，应提倡多种形式的教学。然而灵活与多样并非说明艺术教育本身缺乏理性与逻辑，可以任凭各人的感觉与灵感去摆布。工艺教学与绘画教学目前都较多地保留了师徒传授的方法，根据经验与感觉，传授现成技法，而对设计与艺术的指导缺少理性的深度与科学的系统性。这种教学不利于想象力、思辨力的培养，不利于启发诱导创造力与开拓性。

**三、思考、吸收、自我完善：**为了使我们的工艺美术教学跟上时代的步伐，教师们在努力地探求着、思考着。近四、五年来，翻译出版了一些国外有关平面构成、立体构成、色彩构成方面的书籍，对图案教学产生了较大的影响。一些学校相继将原来的图案课改成了三个“构成”课。从实际效果来看，平面构成、立体构成、色彩构成的主要内容对充实和丰富图案基本技法，使学生较快地把握平面设计与立体设计中形式美的规律，认识形式运动的韵律变化是很有益的。作为现代设计的一个学习内容很有必要。然而是否要用三个“构成”取代图案课，我以为还值得研究。

由于认识上的偏差，过去我们把图案课当作与水彩、素描一样的技法课，所以实际上是把它许多内容阉割掉了。如果真正把图案作为设计基础的话，它除了一般的技法技巧外，还应有设计思想、艺术风格以及民族形式等，而这些在构成课中是不能解决的。在以往的基础图案教学中，一般较多运用传统的形象图形来说明图案形式规律，即形式美的韵律、节奏、变化与色彩规律。由于这些图形的形式手法与色彩配置往往是综合性的，并不十分突出某一方面，所以特征有时不够明显，不容易说明问题。平面构成和立体构成、色彩构成排除了物象等干扰，将形式手法单纯化，突出某一种形式的韵律特征，所以很容易让人领悟其中的视觉规律，这是它的优点。构成主要讲组织的规律，一般用抽象的形象进行练习，点、线、面的几何形组合，对于形象的装饰表现，夸张变形，以及各种形象图形不同风格与塑造方法的训练就显得无能为力了。图案设计并不只是单纯抽象形式的组合，丰富的想象、象征、寓意都需要形象，而且是各种各样不同情趣不同手法的形象。所以不能忽视和丢弃这方面的训练。

“构成法则”是结构的规律，它既存在于抽象图形中，也存在于具象的图形中；既存在于现代图案中，也存在于古代图案中，该把构成与传统图案中联系起来。一切有用的东西都应吸收和融化，一切优秀的东西都要继承和发扬，不断地自审、吸收、进取，逐步地自我完善。

**四、我们的责任：**传统工艺美术与现代生活之间出现了断裂，在传统与现实之间“构建桥梁”，是工艺美术设计的责任，然而如何构建这座“桥梁”，则是一个值得探讨的课题。伴随着求新、求变、求时代感的欲望，一股崇洋之风一哄而起，青年们在冲破旧轨道的同时，又陷入了新的模仿；在摆脱公式化的同时，又沦入了新的模式。

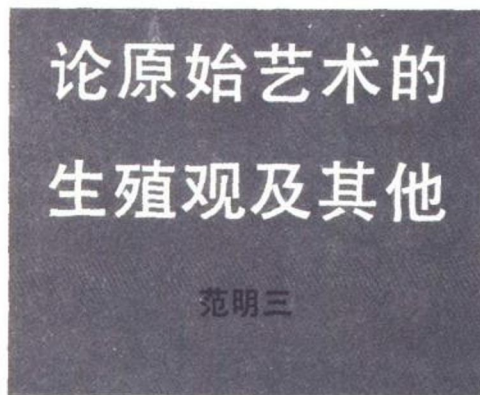
为探求适合于新时代的艺术表现，一些国外现代艺术与技巧，如西方现代派绘画艺术给现代设计以极大的影响，也是应该很好研究的，不学习不能尽快地使艺术面貌改观。然而这些研究是借鉴和吸收，需要经过消化，不能拿别人的成果来代替自己的创造。将“洋气”等同于“时代感”，甚至直接模仿西方现代派的作品，这在艺术上不能认为是高明的。“洋气”一时看来似乎新鲜，但未必能始终新鲜下去。中国人总归是中国人。难得进西餐馆尝一次鲜还是很有滋味的，天天吃面包牛排，恐怕倒又要怀念起大饼油条来了。经常品用的东西有时会惹人厌烦，但更多的是变成了习惯和嗜好。艺术总是要有民族特色的。艺术以后是否要走向“大同”我不敢讲，但从发展的趋势看，即便是“大同”，也是多样化的“大同”，而不是越来越单一。其实民族性本身并不排斥世界性，相反却更具有世界性。千篇一律终是令人讨厌的。

“现代艺术是对传统艺术的背叛”。“背叛”并不意味着与传统毫无联系。艺术发展的历史延续性是一条自然规律，不会改变，传统本身包含着两种成分，具有生命的和已腐朽的，不能一概视为“国粹”或当作“陈习”。然而这两者又是不易分清，只有善于分辨，才能做到正确继承。传统工艺及许多民间美术由于时过



对于艺术起源及原始艺术的研究和探讨，一直是美术家，特别是实用美术家们极有兴趣，和极为重视的课题。长期以来，对此课题，众说纷芸，各据其理，就艺术起源来说，就有“劳动说”、“游戏说”、“模仿说”、“巫术说”、“生殖说”……。但是由于种种原因，并未形成各家、各派学术观点的自由论争局面。为此，我们刊登了范明三、大可所写的两篇文章，他们以不同的观点论述了艺术起源及原始艺术诸问题。我们还将为此辟出专栏，更欢迎大家来稿参加争鸣。

— 编者 —



遍观中外艺术史，几乎每个民族都有表现于文艺形式的始祖神话，而原始美术则往往有图腾崇拜的大量形象以及性崇拜的表征(注一)。这类崇拜实际一直衍续到现代某些象征性纹样标识中。有人认为基督教的十字架是原始生殖器崇拜的遗迹(注二)。中国常见的祖宗牌位实际也是从原始生殖器崇拜变化而来(祖字即男性生殖器象征：祖=且=且，亦即祖宗牌位的原初形象)。这类例子不胜枚举。更不必说希腊人以葡萄为繁育象征、古波斯人视无花果为瑞果崇拜、中国人的石榴祈子之类吉祥观了。

但是，文明时代的吉祥寓意纹样是嗣位传代思想的具象，凝集着财产继承、宗谱赓续、利禄寿考之类祈福意愿，与当事者个人利害密切相关。原始艺术则不然，当时个人命运是依附于氏族部落命运而存在，除了群体的擎繁延续外，没有个人游离发展的权利。正如工蜂工蚁是为蜂皇蚁后而存在一样，原始人对始祖神的崇拜、性器官的崇拜并非出于个人崇拜。图①地母神(始祖神，通称最古的维纳斯)的形象往往只强调其性征而不见容貌。那时候，环境恶劣，生命朝不保夕，群体的延续是最严酷的课题。正如黑格尔所论：“族类的过程乃是它们生命的顶点，……繁盛种族而消亡个体，是生物界的一条法则”，“原始人亦受此法则制约。初民好奇特甚，经常产生“人从哪里来”的问题，但因知识低下，不能

作科学解释，杂交社会知母不知父，遂有图腾即始祖崇拜，也促使图腾艺术的创造。图腾不仅是凶吉秘仪的膜拜对象，也是生命擎育的祈佑偶像，所以图腾形象既有狰狞可怖的特点，又具性感丰穰的表征，但丝毫不掺杂后世黄色淫秽之见。图②即原始人祭祖的场景。所祭之物就是生殖神形象。最初的图腾常是某种生物之形，其中最杰出的艺术创造，莫过于中国的“太极图”了。

“太极图”原非道家附会的什么“太极玄理”，而是源于新石器时代的雷纹。从形式看，当然来自制作陶器时手指螺旋捺印的启示，但更重要的是出于原始自然神观念，中国西北部黄土高原严酷的自然斗争条件，造成华夏族对雷电抽象神物的崇拜，创造出体现阴阳二元运动观的“雷纹”母题(注三)。周族老祖母叫姜嫄，据《史记·周本纪》：“姜嫄出野，见巨人迹，心忻然悦，欲践之，践之而身动孕者，居期而生子”。(《列女传》、《吴越春秋》等书皆有类似记载)。从民族学考察，这实在是母系氏族社会对“始祖神”的“神圣受胎”之典型神话。大泽(“雷泽”)里的脚印，周民族的图腾实即以雷神为始祖神的具象。

图a是甲骨文字，象闪电蜿蜒伸展之状，是电光形的装饰意匠化，给无定形的闪电造出一种想象的具象。从金文(图b)到汉篆变作图c、籀文变作图d，以上各字许慎在《说文解字》中解为“申”，引伸为“神”，或加雨头为“電”即闪电，许释“阴阳激耀也”，或解为“一线联结二物之形”。如加附饰则成图e，即“雷”，更发展为图f，即以车轮运转的隆隆声象雷声。简单些说：古人造字，电、雷、申、神皆是一字，其原初意匠即用划破云层的一道电光(图g)表示雷声，这雷电也即雷霆之神的具象。那图h应即图i代表脚印，亦即雷神步履之形。《列女传》：“姜原性清静，好稼穡，尝行于野，见巨人迹，履之，归而有娠，遂生后稷。”就是踩着雷神足迹而感孕的“圣洁受胎”神话。

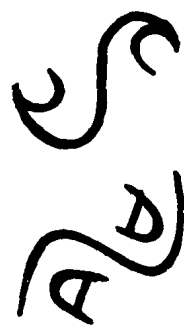
原始人在陶器上创造的图j形，表现了当时崇拜的神灵观念——阴阳二元运动观。这种运动观念是得自陶轮飞旋的启示，也是中国二元论世界观的真象。可以说，数千年中国民族思想的基础，就是从这生生不息、循环不绝的运动形象中把握矛盾发展的阴阳二元论，这是后世一切复杂哲理的本源与集粹。后来道家发挥此义而定型为“阴阳两仪生太极”的“太极图”(图k)。我们如抛开迷信附会，正可从此纹样窥见中国朴素唯物辩证论的真谛。

但是“太极图”的发明，也许并非中国人所特有。1938年在美索不达米亚北部哲哲河畔布拉克山岗(尼西比斯之南)发掘出一个印符，上有两个相反的脚步，中间有一条蛇(图l)，这个护符是出自詹姆

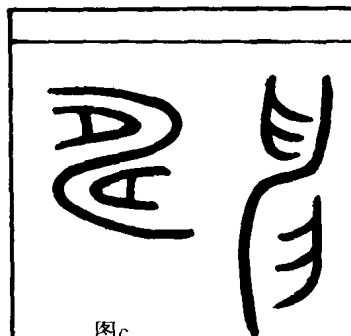




图a



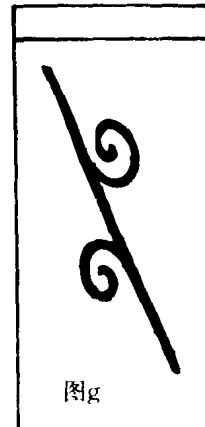
图b



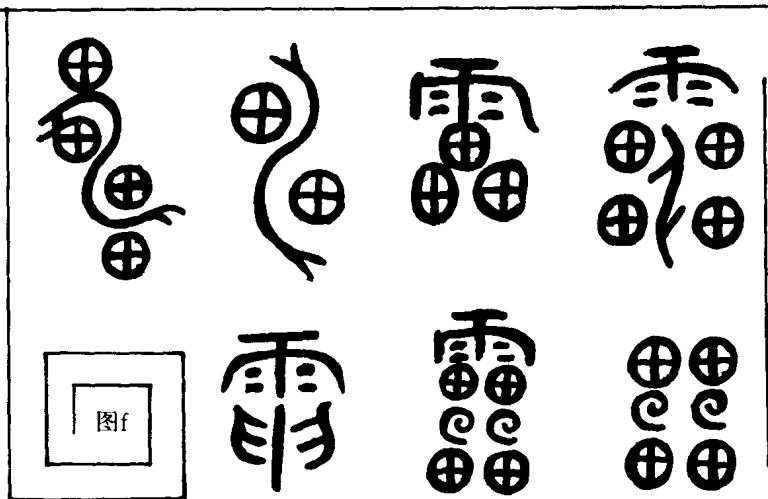
图c



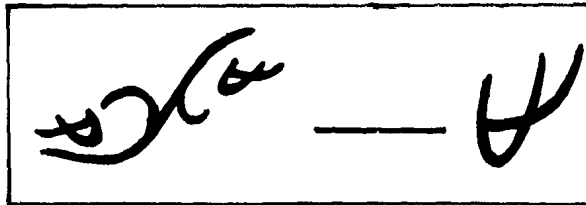
图d



图g



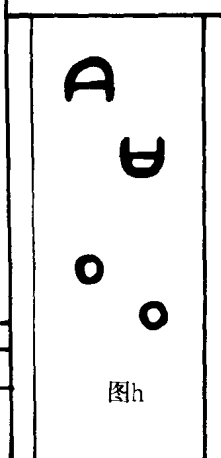
图f



图i



图e

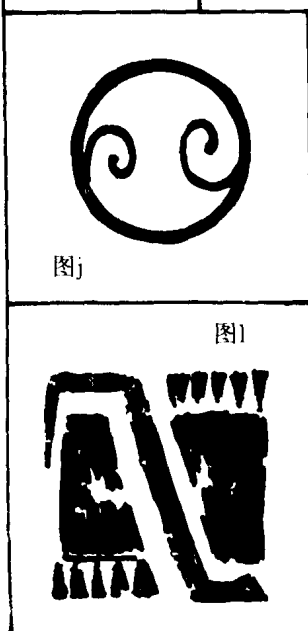


图h

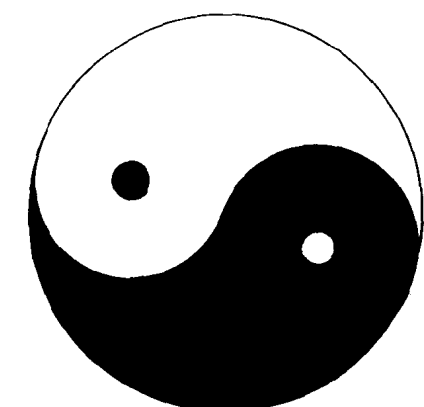
(下转第9页)

# 图例

图k



图j



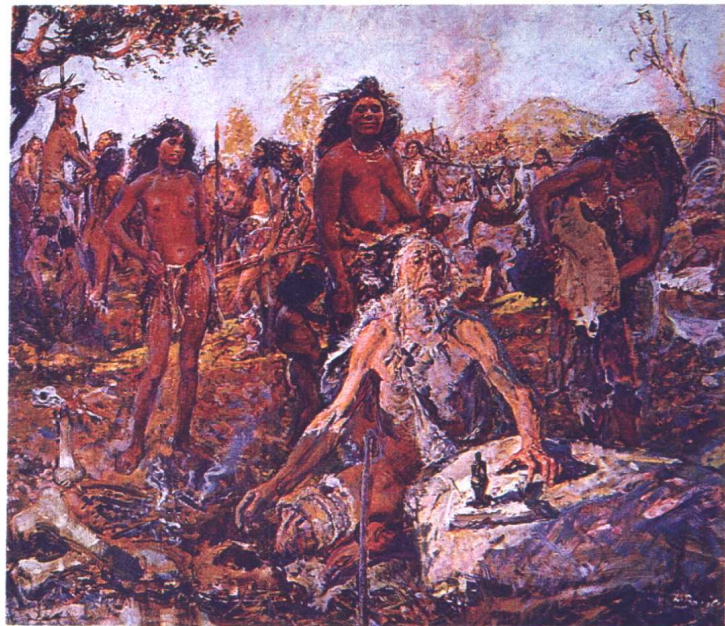
图l







图①



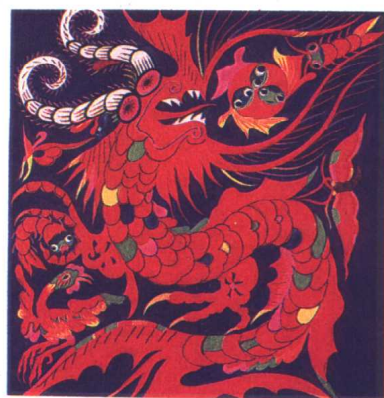
图②

## 图例

(文见第3页)



图④



图⑤

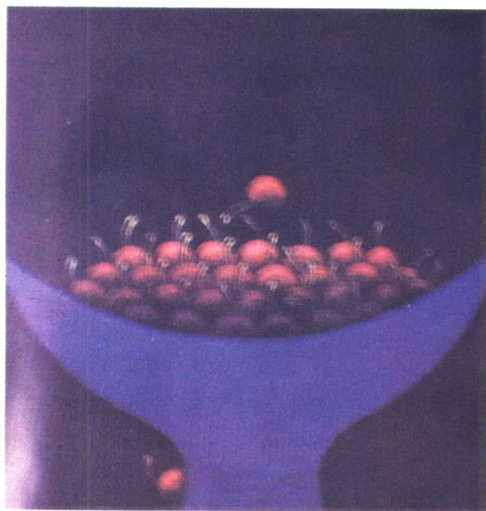
图③



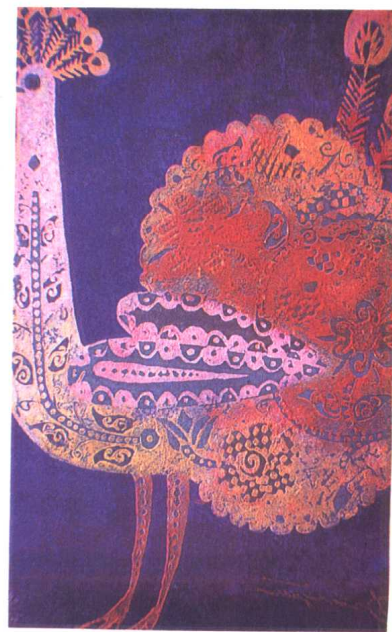
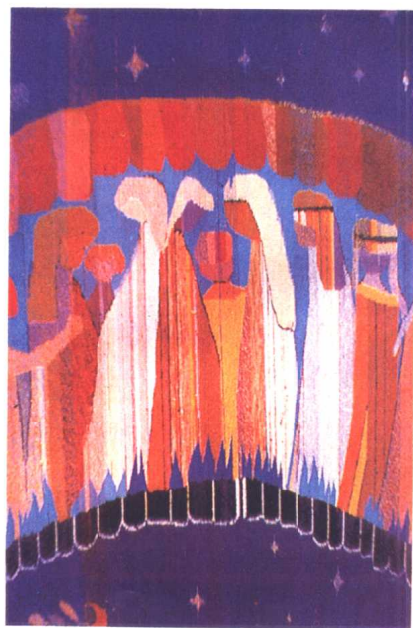
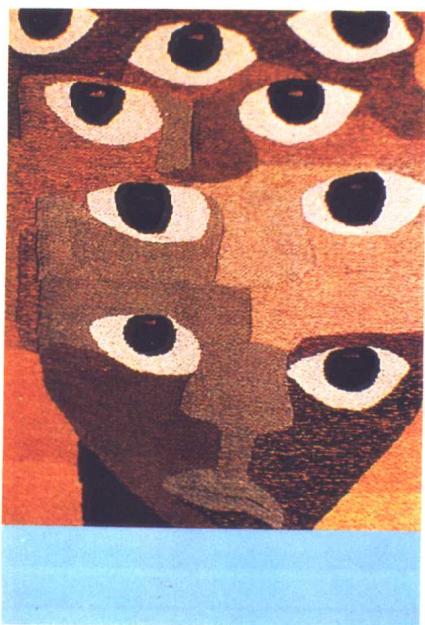




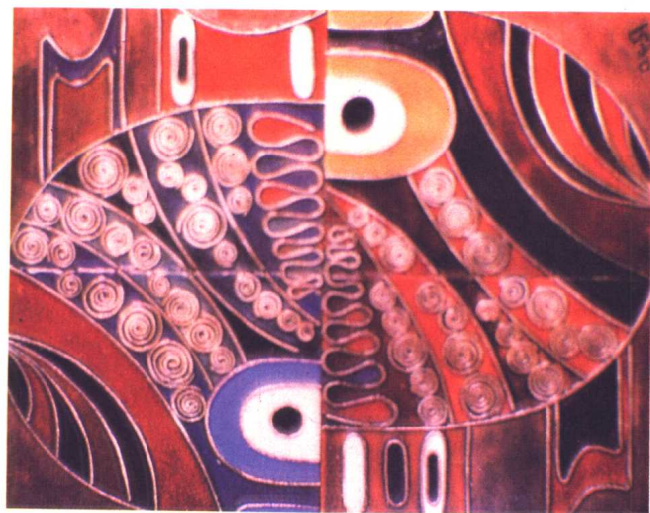
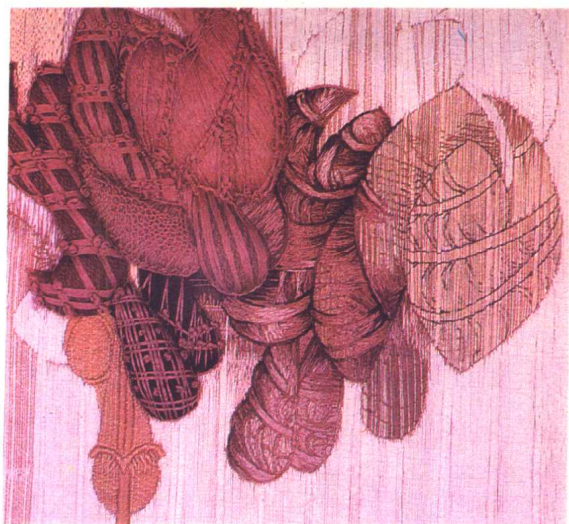
封面图 鲁迅美术学院工艺系供稿



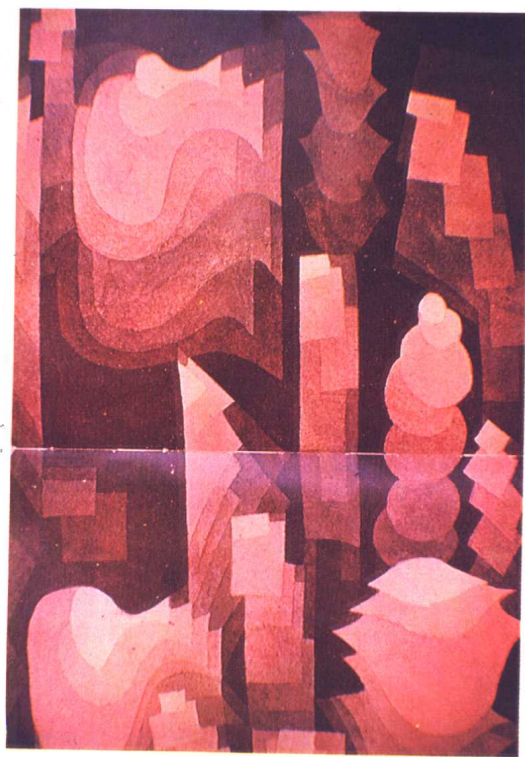
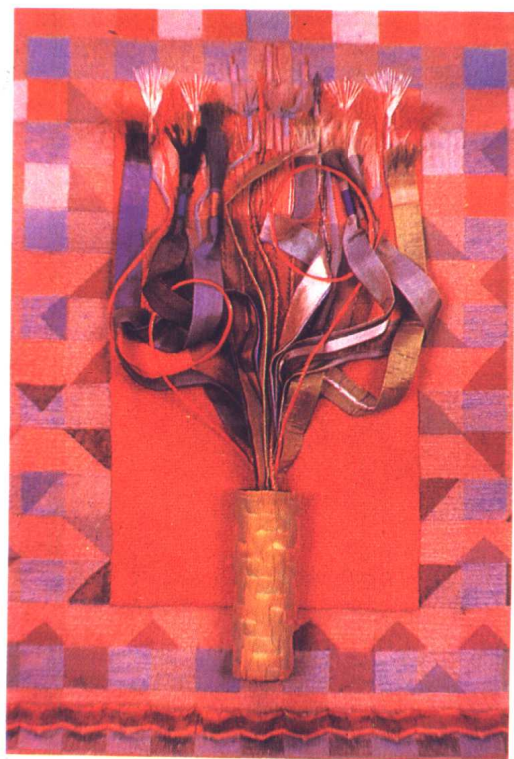
## 国外壁挂艺术作品选



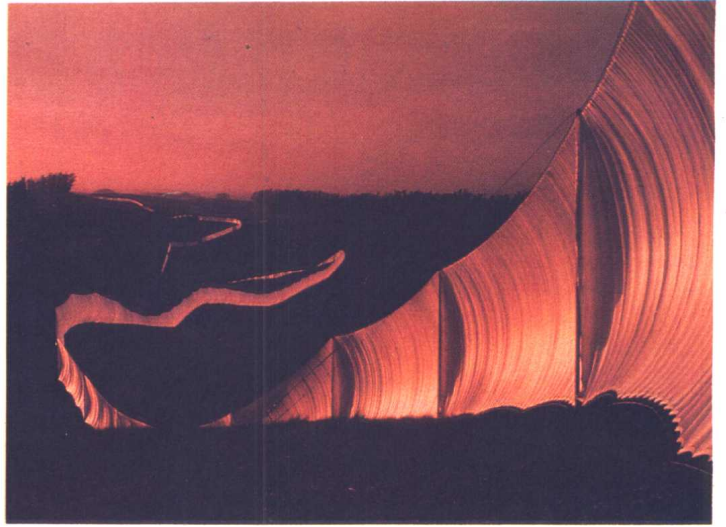




国外壁挂艺术作品选







◁ 图 A

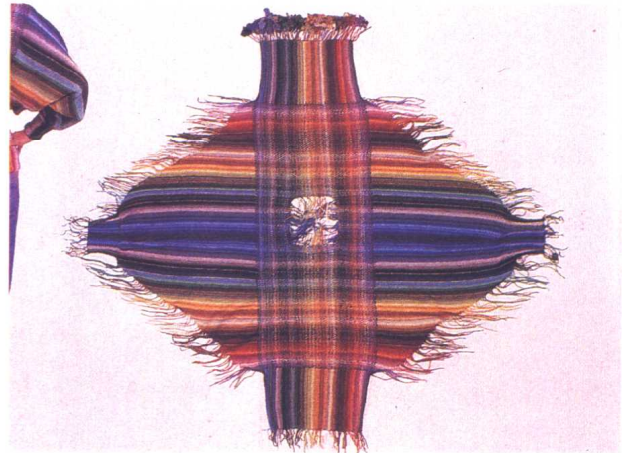
图 B △



# 纤维艺术作品介绍图例

(文见第37页)

◁ 图 C ▷



橱窗设计选登

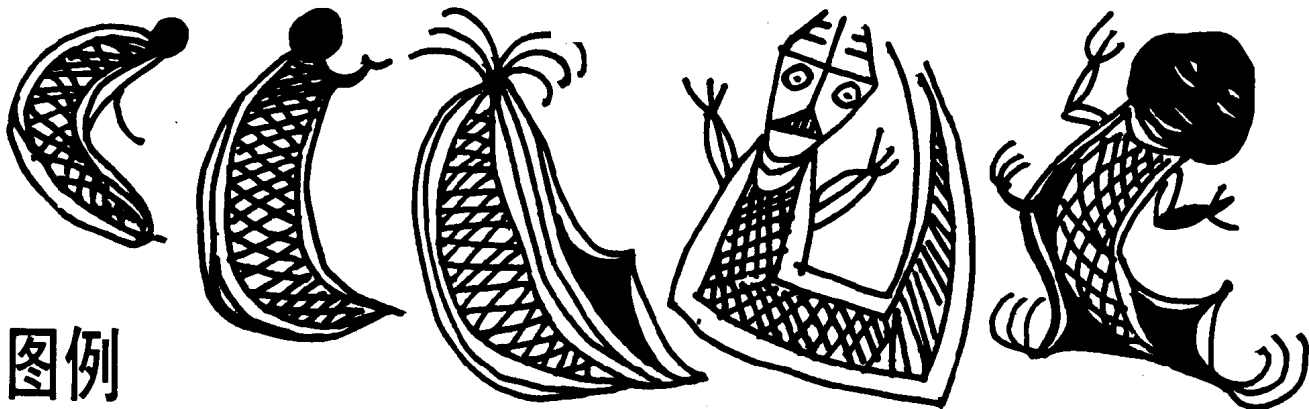
高鹤元











图例

原始人的观念形态，在今天看来，或许是幼稚可怪的，但在当时决非荒唐滑稽的。初民决不象今天一些拙劣艺术家制作无病呻吟之诗、生造自欺欺人之画，那一切原始艺术品，都是托付命运的对象，是激情感奋的具象。也因其至诚，原始艺术品就有了永久感人的魅力……。初民的艺术创作简单吗？大量考古材料与研究表明：远古艺术品内涵隽永、形式严谨，体系井然。它们是集体智慧的凝聚，是民族心理的表露。每一件纹饰形象的孕育与创造，都是千锤百炼，决没有作者任凭个人兴味的率意偶然。因为凡能够流传至今的纹样，都是经历了群众和时间双重检验，反复淘汰的结果。只有群体的意志，没有个性的发挥，个人的天才是被隐没于集体的程式之中了。但也正是因为古代艺术品不象现代艺术品创作出于个人的觉醒，我们恰可对古代艺术品作系列的排比考察，从而窥知所寄寓的社会思想、民族意愿和时代风貌。艺术起源问题是学术界争论已久的老问题，应有百家争鸣的权利。我认为：与其说“艺术起源于劳动”，不如承认艺术起源于社会性的创造需求，包括群体繁衍的祈福或对生活延续的巫术祈求。“艺术起源于劳动”的观点就如说“吃饭为着消化”一样未触及根本。如承认艺术创造也是一种劳动，必然陷于“劳动（狭义）起源于劳动（广义）”的同义反复混乱。“艺术起源于劳动”的说法在逻辑上不能成立，在命意上实际是违背马克思主义精神的。须知劳动只是手段，不是目的。恩格斯说“劳动创造了人”是对的，意味着动物只有通过劳动才变化成为人，因为劳动的目的仍是生物群体繁衍发展的需要，动物在劳动中被迫磨练前肢和脑，只有成了人，才从动物本能的物竞天择进向自觉创造。艺术即是一种自觉创造的形态。如果从“劳动创造了人”引伸出“艺术起源于劳动”就荒谬了。我们应认识艺术的本质，才能引出艺术起源于社会性创造需求这一结论。人的劳动创造是多种形态的，其中包括艺术形态，因此原始艺术罕见“纯艺术”作品。

至于装饰和美化，最初也离不开强调性征这一目的，不仅动物为求偶而引致羽冠爪爪的竞美，人

类修饰美化自身，原初也只为择偶或竞雄。由于社会的演进，从动物性的杂交进至对始祖的神化，随着图腾崇拜而出现纹身凿齿之类社会性标识与美饰行为，审美目的则是后起的。这是早已为社会学、民族学、历史科学所证明之事了。（图①—⑤见第5页）

（注一）性器官崇拜：又称“生生主义”（Phaenicism）：初民对生殖作用有象征其形而崇拜者，史家谓人类本有生生无穷之欲，故流露于此迷信思想中膜拜或以巫术祈求丰稔多子。又称生殖器崇拜。

（注二）参阅《基督何许人也》（日）幸德秋水著，1982年商务版。

（注三）“雷纹”又称“云雷纹”，大都是连续的回旋状线条。一般称圆形的为云纹，方形的为雷纹，变化无穷。

（注四）“龙生九子”：据《玉芝堂谈荟》及《升庵外集》、《世本》等书，说法不一，数目亦不一。大意为“龙生九子皆不成龙，各有所好”：1. 囚牛：平生好音乐，胡琴头上刻兽是其遗像。2. 睚眦：好斗喜杀，金刀柄上“龙吞口”是其像。3. 嘲风：平生好险，殿角翘檐上走兽是其像。4. 蒲牢：或称“徒牢”，生性好鸣，钟上兽钮是其像。5. 赑屃：或作赑屃、赑屃，又称“霸下”，形似龟，性好负重，今石碑下龟趺是也。6. 狴犴：又名“宪章”，专好诉讼，今狱门上狮子头是也。7. 螭吻：又作螭吻、螭吻、兽吻，俗称螭吻。形似兽，性好望。今殿脊兽头是其遗形。8. 饕餮：性贪食，古代钟鼎彝器多铸其形以为饰。《吕氏春秋·先识》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”9. 蚣蝱：性好水，故多嵌刻于桥柱券面上。此外尚有：10. 负隅：性好文，碑两文龙即其遗像。11. 金猊：又称狻猊，形如狮，性懒好坐，好烟火，故刻于香炉上（亦有将佛教艺术狮子混为金猊者，误）。12. 椒图：又称铺首，形似螺蚌，性好闭，故立于门首（据《博物志》）。13. 金吾：又名螭吻，附着门上用以啣环者（见《说文》）。

（注五）槃瓠：《汉书·南蛮传》注引《魏略》：“高辛氏时，有老妇得耳疾，挑之得物大如茧，老妇盛瓠中，覆以槃，俄顷化为犬，其文五色，因名槃瓠。”又引干宝《晋记》：“武陵长沙庐江郡夷，槃瓠之后也，杂处五溪之内。”今日苗族刺绣纹样充满龙、狗、人、鱼……化石现象。

（注六）《汉书·南蛮传》：“高辛氏时……有畜狗，其毛五采，名曰槃瓠，……帝……以女妻之，槃瓠负女入南山石室，经三年，生子十二人，六男六女，因自相夫妻，其后滋蔓，号曰蛮夷。”



图①



敲击着似磬一样的石器，发出有节奏的音响，或模仿鸟兽的形态，所谓“鸟兽跄跄”、“凤凰来仪”，“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·益稷》），这里，有声乐、有器乐、有舞蹈、有舞台美术（化妆）、有诗歌朗诵，同时也带有巫术的目的，谈不上是甲产生了乙，还是乙产生了甲，只能说甲（艺术）与乙（巫术）都同时起源于丙（饮食活动）。

原始的实用美术更是这样。石器固然不能算是艺术，但不可否认它是人工造型。这样的造型锻炼了人的双手和大脑，才产生后来的艺术造型。马克思所谓“人还按照美的规律来制造”，并不单指艺术创作，而是包括了一切物质产品和精神产品的制造，原始石器当然不能例外。事实上最早的石器，已明显地追求对称的“形式美”。之所以如此，实不为形式，而是为了实用。对称的石斧易于平稳地把握，使用时比较省力；对称的投掷器易于直线前进，打中猎物……对称为美的观念也就在这样的饮食生产中逐渐地形成了。此后才产生纯用于欣赏或装饰的石珠、石雕之类。而原始社会大多数装饰品也与饮食直接相关。如山顶洞人的兽牙、贝壳、鸟骨等装饰物，首先因其肉鲜美，才会使人感到其骨、壳之美。更可能以猎兽时的英勇行为美而产生最早的社会美的意识，进而用以装饰。

鉴于以上论证，或有人提出：干脆讲艺术起源于劳动不更好吗？笔者认为：“艺术起源于饮食活动”与“艺术起源于劳动”还是有区别的。何新同志在《略论艺术的形式表现与审美原则——兼论艺术的起源问题》（见《美术》1982年第八期）一文中指出：“作为一个历史定义，（艺术起源于劳动）这个命题既不正确，也不错，但却毫无意义。广义的劳动包括人类的一切历史实践活动，在这个意义上，甚至人类本身都是劳动的产物……又何止艺术起源于劳动呢？”笔者十分赞同这一见解。之所以有“劳动说”，是因为近现代一些机械的唯物论者，惟恐背离马克思主义关于劳动创造了人的理论而采取的“保险”做法。殊不知马克思恩格斯的著作中既没有提出过“艺术起源于劳动”的命题，也没有艺术起源论方面（上接第2页）

的专论。“艺术起源于饮食活动”的命题，既不违反马克思主义“劳动创造了人”的理论，又将广义的劳动进一步具体化，将艺术的真正渊源也具体化了。同时更避免了“艺术起源于巫术”的反科学、反逻辑性。

或曰：建筑艺术之类并不起源于饮食。答曰：建筑艺术的产生晚于音乐、绘画等艺术，原先人早先巢居，尔后穴处，长期无建筑，未尝一日无饮食，诚如摩尔根在《古代社会》中所指出的：“人类文明越是早越简单，越早越同人类的基本欲望直接相关”。追溯艺术起源时恐怕是难以谈到建筑的。即便后来有建筑，也不单纯为了遮风挡雨，同时也为了储存食物，并且还是由农业产生后改变了饮食习惯，出现了定居生活以后的产物。

或曰，西方原始时代的雕塑作品中有大量的被高度夸张了性器官的女性裸体像，是否可以认为“艺术起源于人类繁衍的本能（性活动）”？这是一个较为复杂的问题。西方文化比之于中国文化，有着自己的特点。古人云“饮食男女，人之大欲”，今人云西方文化是男女文化，东方文化是饮食文化。详考世界文化史，这些说法有一定道理，至少说东西方文明各自的倾向性特征是十分明显的。但即使如此，西方早期的艺术也仍以动物形象为最多，饮食活动仍然是人类赖以生存的根本，“艺术起源于饮食活动”的命题仍不能为其它命题所取代。

最后还必须提到本文的题目：人类的饮食活动与艺术起源。所谓“人类的”，是区别于动物的。人类之所以成为人类而与动物相区别，而有人类的社会、人类的意识形态、人类的审美观念和人类的艺术等，其中一个很重要的原因是因为有人类的饮食——烹饪、熟食。人类的饮食提供了人类所需要的营养，发达了人类的大脑。据说印度尼西亚一位八岁的小女孩失踪，被一群猿猴所“收养”，十四岁时被人们找到，其智力仍停留在八岁的水平上。科学家认为这故然与她脱离社会有关，但也与她脱离了人类的饮食有极大关系。从这一意义上也可以见出人类的饮食是人类文明，包括艺术产生的先决条件。无怪乎摩尔根对烹饪以极高的历史地位了。

境迁，它们原有的适用功能大多已经丧失，然而由于它们内含的鸿浩气息与动人神韵，其艺术的吸引力至今犹存。质朴、醇厚、豪放的艺术气息，与现代“归真反朴”追求真诚与简洁的审美意趣不谋而合。民间艺术历来是文艺创作的最丰富的营养宝库，无数文学艺术的大师们都从民间艺术中得到过养益，并将它们融化升华，创造出一代不朽的艺术珍品。我想，我们丰富的民族民间美术之中，一定蕴藏着可以建造沟通时代心灵艺术之桥的有用材料。

工艺美术由于其性质的原因，决定了它是群众的艺术，它的美要建筑在比较广泛的审美基础之上。在追求现代感当中，过分强调“表现自我”，这与工艺美术设计的基本原则是相悖的。工艺设计是重视“他人”的，要了解“他人”，尊重“他人”，服从于“他人”。工艺设计的个人风格往往主要地不是表现在形式上，而是体现在如何善于适应对象，善于在各种制约与限制中，达到艺术、功能、技术方面的和谐统一。我以为这一原则在图案设计与教学中还是要坚持的，如果没有为“他人”的观念，当然更谈不上“造桥”了。

## 原始社会的彩陶艺术

距今一万年到三、四千年的我国原始社会,已经进入以磨制石器为特征的新石器时代。由于火的掌握利用,编制物的产生,原始农业的出现,原始人由采集渔猎,到处迁徙,而开始在某些适于农耕的地方定居下来。为了适应这种定居生活的需要,如粮食的储存,饮水的搬运,食物的蒸煮等,他们学会了制造陶器。原始人制造陶器的过程,首先是由于野火烧硬泥土而受到启示,继而把泥土涂在编织物上烘烤逐步学会用泥条盘筑法制成红、黑、灰、白等各种陶器。由于当时是母系氏族社会,制陶这种技艺高超而又极为重要的任务,理所当然的就由氏族中当家作主的妇女们来担任。

在诸种陶器中,有一种在红黄色陶坯上画上黑色或黑、红二色图案,然后在极简单的陶窑中烧制成的彩陶(它与后来烧成后再施彩绘的“彩绘陶”不同)最为突出。这是我国最早的实用美术品。由于它首先在河南渑池县仰韶村出土发现,史称仰韶文化。这种陶器在实用和艺术两方面都有很高的价值。从历史的角度看,它不仅在我国工艺史上,而且在中华民族文化史上,都称得起是一颗耀眼的明珠。从现实意义上看,它所揭示的实用和美观辩证统一的艺术规律,至今还为我们所遵循。

从造型方面看,彩陶的造型一般是采用球形体和在球形体上进行延伸、压缩、曲折变化而成的弧形作为形体的基本轮廓线的。如彩陶罐、瓮,就是在球形体上进行延伸、曲折变化而成形,彩陶盆、碗则是在球形体上进行压缩、曲折变化而成坯。这种延伸、压缩、曲折变化并不是任意进行的,而是有一定的比例尺度。如彩陶盆的口径,一般是四十公分左右(与一般成年男女的肩宽相当),口径和底径和高的比例是3:1:1;彩陶碗的口径,一般是十至十五公分,口径和高和底径的比例是2:1:1或3:1:1(与一个成年男女张开的手爪相吻合,便于一只手端托)。所有这些造型特征和尺度、比例就是为了“适用”和“美观”。用现代的科学观点来看,球形体不仅容量大,而且承压力强,成型率高,这就“适用”。用现代的美学观点看,球形体任你从哪个角度去观赏都是一样,既无正、反、侧面之分,又无锋、棱、急折之露,浑圆丰满,安定厚重,充满了生活气息,这就是“美”。

从装饰方面来看,彩陶的装饰一般是以几何纹样为主。无论是黄河中游的“半坡型”彩陶或“庙底沟型”彩陶,还是黄河上游的“半山型”彩陶或“马厂型”彩陶,都是用点、线、面组成的各

种图案进行装饰。虽由于当时物质条件的限制,色彩只有红(赭石)、黑(锰化物)二色。对于我们的祖先通过劳动实践,取法自然界概括成适于装饰各种图案的来源和含义,由于时代久远,我们至今已难作出确切的解释,但我考虑是否有以下三个方面原因:

一、是对当时的生产工具的直接描写和局部描写及其引伸演变。如彩陶上的网纹装饰就是原始人使用的鱼网的描写和演变。渔猎是当时原始人的重要生活来源之一,他们用鱼网作彩陶装饰纹样,证明他们对渔猎经济的重视和对鱼网这个重要生产工具的喜爱;二、是对当时与原始人有关的动物和自然事物的描写和表现。如有些彩陶上的鱼、鸟、蛙、水等纹样就是。原始人用这些东西来装饰他们的陶器,是因为这些东西与他们密切相关,不但熟悉了解,且由于对他们这些东西怀有喜爱和敬畏的心情。如鱼类是原始人的生活必需品,水能为他们造福,但洪水泛滥也会带来灾难,他们不但带有几分敬畏,甚至还加以神化,因此陶器上常出现的鱼纹和水纹;三、是继承了陶器起源时的编织纹样。原始人在最初制作陶器时,为了便于加工和保证陶坯不变形、不损坏,往往用绳子把陶坯制品或半成品捆起来,等到陶器烧制完成,这些绳子的纹样便留在陶器上,形成绳纹,以后原始人就有意识地用绳纹和类似的编织纹样来装饰他们的陶器。

虽然在早期的石头设计和装饰品中,我们也可以看到形式美的法则,但全面地揭示这些法则,并运用到成熟的阶段这还是在众多的彩陶中。概括地说,彩陶体现的形式美的法则主要有三点:一是单元组合和节奏。一个点、一条线、一个圆……一个事物作图案单元,通过各种组合,产生着变化各异的节奏美感;二是对称与均衡。这是人类最早感觉到的美的因素,人的手足耳目,植物的花瓣都是对称和均衡的;三是变化和统一。这是图案美的形式法则中主要的因素,不论什么样的单元和组合,必须既有变化又有统一,只变化不统一,使人感到杂乱无章,只统一无变化,则会显得呆板而缺乏生气。在彩陶装饰中,图案纹样的大小、方圆、方向、多少、曲直、色彩对比等



的统一，都体现得特别成熟。这就是彩陶直到今天为什么还能给人以美的感受的原因。

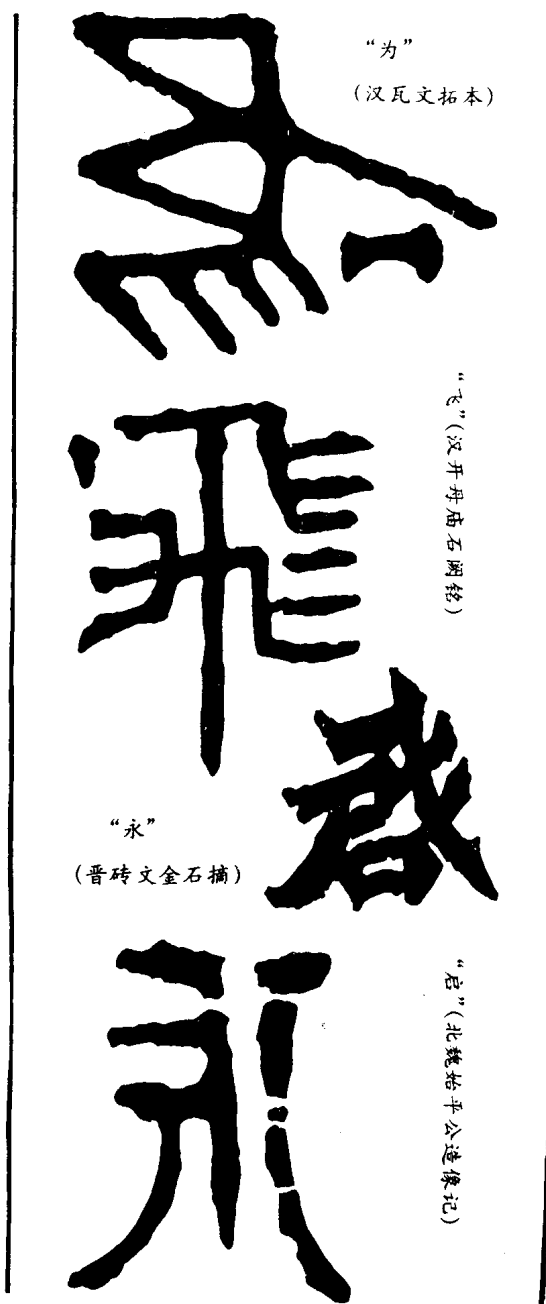
研究彩陶的作用有四条是极为宝贵的：一、彩陶艺术和物质生产的统一。一件工艺品的制造，不但要选取和利用一定的物质材料，同时也要依靠一定的制作技术，说明它与自然科学的发展以及生产技术的发展密切相联。彩陶就是原始人选取最适宜做陶器的陶泥，采用泥条盘筑法这种当时最高的手工技术制作出来的。二、彩陶艺术是功能和美的统一。作为一件工艺美术品，它有使用功能和欣赏价值两重属性。这一条重要规律是我们的祖先在彩陶艺术中揭示出来的。彩陶首先是一种日常生活品，具有物质功能（即使用价值），同时又由于它造型、装饰的美观，又是一种艺术品，给人以美的享受。三、彩陶艺术是设计者、生产者和使用者（欣赏者）三者的统一。这个“三统一”是无剥削无压迫的原始社会实用美术生产特有的规律。只是当人类社会产生了阶级之后，这条规律暂时不起作用了。我相信这个“三统一”将在社会主义社会建设中发挥更大的作用。四、彩陶艺术的造型和装饰的统一。这是彩陶艺术中一条带根本性的规律，它充分体现了彩陶这种工艺品的两重性。它的表现形式就是装饰的从属性和相对的独立性的统一。所谓装饰的从属性，就是彩陶的艺术装饰往往是从属于彩陶的造型的，如彩陶碗的纹样装饰总是在口沿周围一带，并且基本上都是横向排列，彩陶罐的纹样装饰一般都在局部，也是横向排列，如果采用的是单个纹样和适合纹样，它们一定不会少于三个，假如纹样装饰在器物的下部，不但看不见，而且也容易污损，难以充分发挥其美感作用，假如纹样不到三个，则不但显得单调，而且还只能从一定方向才能看到，也难以发挥其美感作用。当然彩陶的装饰也有它的相对独立性。装饰本身就是一种艺术，能给人以美的感受。彩陶上若没有彩绘，不但使彩陶为之逊色，不成其为彩陶，且对当时的社会生活面貌，只靠彩陶的造型，也无从反映，彩陶的历史意义和现实意义恐怕也要大大的降低了。

另有一种说法，认为彩陶的某些特殊造型（如人首蛇身壶盖）和主要装饰纹样是原始氏族的图腾和其他崇拜标志，我认为是可能的。因为原始人有崇拜图腾的习尚。但图腾和崇拜标志，也是与原始人的生产、生活密切相关的动植物和其他自然物演化而来的。把这些东西当作图腾，也无非是在装饰作用的基础上加上一层含意罢了。

用现代的陶瓷标准来衡量，彩陶的造型和装饰未免显得有些粗糙，但在当时的生产力水平下，

彩陶的生产却是一件了不起的工艺成就。特别是它那豪放朴实的气氛，简练而不单调的组织规律，给人以亲切难忘的感觉。有人认为它是中华民族艺术童心的体现，是美术领域中“质朴的化身”，这是一点也不算夸张的。

在生产力极低的时代，为什么会出现这样优美动人而又具有重大意义的工艺品呢？原始社会是没有阶级剥削和阶级压迫的，包括彩陶在内的一切生产、生活用品，都由原始人自己生产自己享受，能最大限度地调动人们的生产积极性和创造性，使人们的聪明才智得到了充分地发挥。这从彩陶本身的生动活泼、纯朴天真、生气勃勃的“童年”气派中可以得到证明。



瓦当主要是作为古文字、古图案史料而加以研究的，但作为当时的一种建筑附加物，古代设计家(工匠)并没有忽略其审美价值，是早期实用与装饰巧妙结合不可多得的范例。后人作为文物以片瓦供之案头，或拓片悬诸小斋，那瓦当都是一件独立、完整的艺术品，哪怕是残片，也能给人以圆满、完美感。这不仅因为每个瓦当均有完整的内容与形象，更重要的是它的形式结构。青龙、白虎、朱雀、玄武这些不同类型的动物或其它，都显示出最大的自由——生命的力的展示，上冲、飞腾、跃动、展开、旋舞，生生不息，而这些姿态大都“适合”于一个或半个圆形中，又在外形上加上一条比例适当的粗重的外框，封闭、压抑、严紧，限制或减弱着那张扬的力。孟子曰：“充实之为美”，充实，就是内在生命力与外界抗衡而相对静止状态中展示出不可抑止的力。瓦当的外形式构成了一种既张扬而又凝聚的力的结构，正如不断进取的人的本质总是内蕴在外的稳定性中，一个真有功力的武术师决不轻举妄动，才是“真力弥漫”。瓦当的力的结构模式不正类似人的生命力的结构模式吗？怎不使人感到一种独立、圆满的美呢？

“英华”、“积于中”、“和顺”、“形乎外”这是传统实用美术形式特征之一，费尔巴哈说：“东方人见到统一而忽略了差异，西方人则见到差异而遗忘了统一，前者把自己对永恒的一致性所抱的一视同仁的态度推进到白痴的麻痹状态，后者则把自己对于差异性和多样性的感受扩张到无边幻想的狂热地步。”这至少在某种程度说出了东西方艺术所以差异的缘由。因此，瓦当的模式，在传统艺术中有普遍的意义。中国书画之用笔，即要中锋，又需逆锋，“屋漏痕、锥划沙、折钗股”，均求迟、涩、拙，用笔求“逆入、涩行、紧收”。汉字的结构及书写方式，均展示出这种既张扬且凝聚的力，每一个字都神完气足，“发于左者应于右，起于上者伏于下”“方者参之以圆，圆者参之以方”(姜夔)，每一个字都是一个宇宙，每一个字都是具生命力人的写照，“端庄杂流丽，刚健含婀娜”(苏轼)，虽然是静止的，但外形式的严紧、凝聚，与内在的生动、张扬，都可感到与瓦当基本结构模式的相似处与一致性。

早在青铜器饕餮纹饰的形式中已力图体现这种力感，汉画像砖及这之前春秋战国期间的一些玉饰的纹样，甚至在汉漆器中一些抽象的图案也感到在冲击着外形的羁绊。古墓葬的石翁仲、石敢当等造型，南京梁萧景墓前石狮辟邪，唐乾陵、顺陵前石雕坐狮，都能感受到外形的动作并不恣意狂放，而是收敛有度，抑止、严紧、浑然一体，而内在却集结着一股即将喷发的力，这力，待张欲抑，欲放且收。明式家具是明快、简洁、严谨，整体讲究比例权衡的，但某些王室豪门的家具为显示其权威，在形式上是有所追求的，如太师椅从名称到形式结构都能令人有庞然的力感，某些明式家具虽然形式结构上服从于功能需要，但同样能使人感到一种内里张扬外部严紧的力的模式。中国古建筑，特别是一些宫殿、庙堂式建筑，为了特定的内容的需要，无不在形式结构上追求恢宏大度的气魄：外形式的严紧、封闭、压抑、端庄；内形式的展开、张扬，使力凝聚不散。故宫的整体结构应当说是在严整的中轴对称的形式中展开的，在三殿两宫之间的起伏节奏上，殿、宫的形式变换中，都构成了整体的力感与气度。

格式塔心理学派认为任何艺术形式在本质上都体现为一种力的结构式样，对这种力的式样的知觉，是一种艺术知觉方式，同时这种力存在于人的心理领域，即心理感受经验中。作为物理力，格式塔学派认为存在于人的大脑皮层的生理电力场中，而且人的情感生活同样具备某种力的结构模式，感知艺术形式中力的式样，并且与人自身的情感生活、经验等联系起来，与自身的某种情感的力的式样如果相似，就引起异质同构，就感到某种艺术形式具备了人的情感的性质。瓦当的形式结构中力的式样正是与人的生命力展示的某种力的式样形成同构对应，同时，对于不同时代、不同类别的艺术形式中，上述的字体结构、雕塑、建筑、家具中都由于艺术知觉方式直觉到某种力的式样的相似，因此均能引起异质同构，形成“通感”，产生“共同美感”。

瓦当这种形式结构上相互抗衡而又凝聚一致的力的模式，对我们当今实用美术的创作是很好的启示。



战国玉璧龙纹