

装饰
艺术

文萃



装饰艺术文萃

北京工艺美术出版社



登记证号:(京)第 95—210 号

图书在版编目(CIP)数据

装饰艺术文萃/中央工艺美术学院主编. —北京:北京工艺美术出版社,1991.10(1996.6 重印)

ISBN 7-80526-068-0

I. 装… II. 中… III. 装饰美术—美术理论—中国—文集 N.J525-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 13042 号

装饰艺术文萃 中央工艺美术学院学术委员会 编

北京工艺美术出版社出版发行

(地址:北京市东城区北池子大街甲 6 号;

邮政编码:100006;电话:65230675)

全国新华书店经销

北京美通印刷厂印刷

850×1168 毫米 1/32 开本 印张 14.5

1996 年 6 月第 1 版第 2 次印刷

ISBN7-80526-068-0/J·39 定价:22.00 元

目 录

上 编

张 仃	中国壁画之我见·····	[1]
袁运甫	壁画艺术的思考与实践·····	[5]
乔十光	漆与画·····	[9]
田自秉	论工艺思维 ·····	[13]
何燕明	装饰雕塑的美学特征 ·····	[18]
何宝森	雕塑札记 ·····	[22]
冯 梅	“图案”、“构成”——同源、同归 ——对我国图案教学体系的再思考 ·····	[31]
陶如让	艺术的间空 ·····	[39]
张国藩	装饰艺术的“影象”与“空白” ·····	[42]
刘巨德	艺术的想象 ·····	[48]
陈汉民	求变·求新·求实·求美 ——经济改革中的商业美术 ·····	[51]
辛华泉	一个命运攸关的理论问题 ——关于工业设计与造型设计基本概念的辨析 ···	[56]
王连海	民间工艺研究问难 ·····	[66]
鹿 镭	工艺美术社会学描述 ·····	[71]
邱承德	设计为明天而存在 ——少一点装饰,多一点设计·····	[76]
卢新华	工艺美术技术革命与人道主义 ·····	[80]

陈雅丹	构成主义与插图及艺术版面设计	[87]
王仿溪	现代插图艺术的象征表现	[93]
林 华	封面设计视觉化传达的若干心理特征	[97]
韩 斌	论展示设计的艺术特征	[102]
肖文陵	服装的内空间与外空间	[107]
徐 军	织——一种新的图案观	[113]
杨永善	论民间陶瓷的属性与特征	[119]
周淑兰	浅谈陶瓷划花装饰	[128]
尚 刚	哥窑及其历史传说	[133]
于耀中	北方青瓷明珠	[138]
陆 岩	标志的内涵和外延	[145]
王 铁	公共厅室的室内设计	[152]
刘元凤	现代首饰与审美	[158]
黄能馥	流行色彩论	[163]
崔栋良	论信息艺术——流行色	[172]
李晓玲	徽州明代民居的室内空间与环境	[179]
邹 文	秦汉漆器的装饰线	[185]
赵 萌	打开 21 世纪之门 ——中国工艺美术的发展取向	[192]
陈瑞林	傩面具与巫文化	[200]
曹小鸥	欧洲洛可可工艺和清代工艺装饰风格比较研究	[208]
邓承斌	剪不断的关系 ——谈经济增长与工业产品设计观念的变迁	[216]
彦 东	法国现代壁画的新观念与潮流	[220]
奚静之	苏联立陶宛挂毯和巴尔契柯尼斯	[224]

下 编

杜大恺	中国现代壁画的幻想、中兴与裂变	[228]
张延刚	壁画的综合性及渗透融合意识	[235]
袁 加	壁画学习启示录	[239]
林乐成	现代壁挂艺术语言探索	[245]
王家树	龙凤形象及其历史文化背景	[250]
苏连第	现代装饰艺术的异能同构	[255]
王 勇	从“格式塔”看装饰艺术与艺术的关系	[259]
张绮曼	设计哲学与现代室内设计	[266]
王玉良	图案的时间律	[272]
钟蜀珩	人体·自然·艺术	[278]
徐 放	整体意识·诱导意识·环境意识	[284]
邱 陵	书法艺术与书籍艺术	[289]
余秉楠	书籍艺术的世界画廊	[297]
张 磊	在限制面前 ——对包装装潢设计现状的思考	[303]
何 洁	创意体现在符号设计的始终	[307]
柳冠中	历史——怎样告诉未来	[312]
李砚祖	工艺的再发现	[320]
杭 间	关于民艺研究的几种理论	[327]
王明旨	是设计师还是美工	[332]
包 林	《现代设计与文化》论纲	[338]
朱贵洲	设计与设计思维	[346]

郭 进	实用美术设计中的科学思维和艺术思维·····	[350]
李当岐	工业设计中的人体工程学浅析·····	[356]
贾京生	室内纺织品设计与系统环境意识·····	[365]
蔚 兰	论中山装体系·····	[370]
杨大申	陶艺探源·····	[377]
张守智	曲壶的设计·····	[382]
胡美生	漫谈“开光”·····	[386]
叶喆民	磁州窑书法欣赏·····	[395]
刘方春	对哥窑青瓷艺术的浅析·····	[400]
王晓岩	宋代陶瓷与金属容器的关系研究·····	[407]
李葆年	陶瓷雕塑胎釉聚合的魅力·····	[413]
程 耀	陶瓷材料表面肌理的变化·····	[417]
王国伦	设计的合理性·····	[421]
吴祖慈	谈设计的外观质量·····	[425]
鲁 闽	原始宗教与原始服饰初探·····	[429]
胡文彦	家具与佛教 ——魏晋南北朝时期佛教对家具的影响·····	[432]
祝重寿	关于中国铜胎掐丝珐琅的起源问题·····	[438]
孙建君	工艺美术经济学研究的理论价值及其实践意义 ·····	[444]
鲁晓波	对西欧设计现状及趋势的思考·····	[453]
后 记·····		[459]

张 仃

中国壁画之我见

壁画是环境艺术重要组成部分,它利用建筑物空间、室内外墙壁与天花板进行绘画。但与其他绘画艺术截然不同:它必须与建筑物及其环境有机地结合。这便给壁画以制约,同时由于空间广阔,保存时间久远(与建筑物寿命一致),它就更要求具有思想性和社会性,因之,人们通常把壁画和大型雕塑并列为“纪念碑”型艺术形式。

追溯中国壁画历史,除原始社会岩画(绘制在自然的石壁上)外,中国进入阶级社会,有了大型建筑物,也就有了壁画艺术。据记载,孔子参观周之明堂,见周公辅相成王图,已有 2000 余年历史了。然而中国建筑物以木结构为主,由于战乱与自然毁损,建筑物与壁画都没有实物保存下来。秦代宏大的阿房宫,也被项羽一把火烧得干干净净,那个时候有无壁画曾经成为千古之谜。直到解放后,考古工作者从地下挖出大量壁画残片,色彩亦很丰富,有红、黄、蓝、黑、白多种,这便成为秦代建筑有大量壁画的物证。

中国壁画除了宫室、殿堂有之外,衙署、驿站、墓室和大量石窟、寺观都有,因之得以使我们窥见到秦以后历代壁画的端倪。目前汉代壁画被保存下来的,以墓室为多,如人们所熟知的辽宁营城子、捧台子屯等汉墓,河北望都、河南打虎亭、洛阳烧沟村、甘肃酒泉下清河以及内蒙和林格尔、托克托等地。正如文献记载:“图画天地,品类群生。”这些壁画多表现死者生前显赫生活,如车骑出行、饮宴行乐,场面宏大,气势壮阔,线条粗细有致,刚柔相济,色彩上有朱、黄、青、绿、黑、白等,艺术上达到了十分成熟的阶段。

内容上也出现了历史题材，如河南洛阳烧沟村西汉墓壁上有“鸿门宴”楚汉相争的历史故事。

汉代墓室还有一种特殊构造，即开凿“石室”。石室模仿木结构建筑或借山崖凿成，在廊柱、屋顶、四壁、棺廓处保留了大量刻画或浅雕的装饰绘画，通常称为画像石或画像砖。在中国分布极广，最著名的有山东嘉祥武氏石室、肥城孝堂山郭氏祠，特别是四川画像砖，内容丰富、刻画精巧，成都画像砖有“弋射、收获”，广汉砖有“市井”，德阳砖有“采莲”等图像。

这些石与砖的画像是研究汉代建筑、雕刻、壁画，特别是研究壁画与建筑装饰如何有机结合的宝贵的范例，也是中国特有的艺术形式之一。

中国古代壁画艺术最丰富的遗迹迄今保留在西北广大地区的佛教石窟中。新疆北部吐鲁番高昌故城、天山以南的拜城克孜尔千佛洞、库车千佛洞早在汉魏即开凿，再就是甘肃敦煌莫高窟，开凿年代距今有 1600 多年，历经十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、北宋、西夏、元。新疆与甘肃洞窟壁画，两者有一定联系，与印度、巴基斯坦佛教艺术亦有一定联系。特别是敦煌壁画，虽有外来影响，经当地民族再创造，与本土艺术水乳交融，民族风格和特点更加强烈了。

此外山西永乐宫、河北隆兴寺、北京法海寺等元、明寺观还完好地保留了大量壁画精品。

唐代是中国封建社会辉煌时代，对世界文化发展也有极大贡献，无论诗文、音乐、琴棋、戏剧、书法、绘画，都发展到繁荣阶段。张璪提出“外师造化，中得心源”，画家在艺术修养上也有了辩证认识。这时绘画已分科发展，人物、山水、鞍马、杂画等都有专长大家，也是壁画全盛时期。初唐大家吴道子从洛阳到长安，为寺观作壁画，一生达 300 余堵，誉满两京，后被召入禁中，天宝年间在大同殿上画“嘉陵山水三百里”。

壁画的绘制多为宏篇巨制，不是文人画家一挥而能就的。虽然宋元历史上有名的文人画家也偶尔作壁画，都是兴之所至，画几笔梅竹，题写几句诗文而已。宫室壁画已渐渐降至次要地位。至于寺观佛道的宗教壁画，仍沿上代传统，由民间画工发展或继承下来，往往是师徒一个班子，或一家人，以名家画稿为粉本，辗转流传（直到目前，画工供奉祖师都是吴道子），艺术创造上大大被削弱了。现被保存下来的永乐宫元代壁画，法海寺明代壁画，都属于道教题材的大型壁画，与被保存下来的传为武宗元白描《朝元仙图》，形式风格上都有相近之处。

许多个世纪过去了，除了寺观之外，中国大型建筑早已忘记壁画，艺术家也和建筑绝了缘，似乎与建筑有关的艺术只是工匠的事。特别是自唐以来的绘画史，几乎是文人画史，很少提到壁画，更不见壁画作者的名字，从敦煌到法海寺，想寻找作者款识真是个大难事。

近代中国按西方模式成立了美术学校，分科有：西画、中国画、雕塑、工艺，却一直没有开设壁画专业。十月革命后的苏联在公用建筑，如地铁等处制作了大型壁画。而中国解放后，社会主义建设一直受“左”的干扰，建国十周年，在首都出现十大建筑，壁画本该提到应有的地位加以重视，50年代末中央工艺美术学院开设壁画专业，后来却成了极“左”分子批判的题目。有志于壁画事业的艺术家，虽有个别人作些尝试，但社会反映冷淡，连西方习以为常的马赛克工艺也都难于接受。

直到“四人帮”倒台，首都国际机场出现一批壁画后，社会上才逐渐对壁画艺术注意起来。这批壁画尽管在艺术上还有许多缺欠，还很不成熟，但终究迈出了第一步。

我国对外开放以来，全国各地公用建筑如雨后春笋，在楼、堂、馆、舍、机场、码头、车站、地铁到处都有壁画，社会上逐渐熟悉和重视起这一种艺术形式了。

壁画因要保存时间久远,并要与建筑物结合,所以必须考虑壁画工艺手段问题。近十余年来,全国各地壁画工艺也十分丰富,有传统的重彩画法,有外来的丙烯颜料,有陶瓷(高温、低温),有大理石拼嵌,有马赛克,还有中国大漆等等。

艺术质量在不断提高,各地区的壁画人才不断涌现,壁画的工艺材料也不断得到新的发展。中国壁画艺术前景可观。

袁运甫

壁画艺术的思考与实践

首都国际机场壁画创作活动至今整整十年了。中国当代的壁画运动是紧紧伴随着现代化建设的步伐前进的,艰苦的历程,时代的激荡,执着的追求,凝聚了一支实力可观的队伍。十年期间全国各省市的壁画创作有 500 余幅,我们从来没有在艺术上自足,总是把艺术的创造性追求和社会效益置于重要的地位,因为它是属于建筑 and 环境的人民大众的公共艺术。壁画家与其它画种的艺术家的相比,其有限的创作自由和需要付出巨大的,甚至是严厉而苛刻的代价,然而壁画艺术的魅力及其视觉空间所潜在并孕育着的艺术创造的可能性却具有无比的吸引力。“机遇和风险,成功和挫折,希望和困惑”,这类交织着感情色彩的感受,我们体会最深。

壁画创作运动能够坚持并得以健康发展,组织工作始终是很重要的,全国美协已故的江丰主席,以及张仃、常书鸿等老一辈艺术家的倡导,为我们创造了良好的条件。看来,大约要以数十年的努力,再接再励,才会使中国的新的壁画创造出历史性的成就。这至少要有两代人的努力,其中的一条是在建筑方面的突破以及材料方面的突破。当代中国是有特别机遇的,因此,问题只是如何将整个运动的素质提到一个独特的高度。

我所以说独特的高度,这是因为就壁画艺术而言,我们具有举世瞩目的丰厚遗产,我们总是在纵横比较之中确立自己的起点,何况自己眼界和境地变化,对历史的认识也是处在不断深化与发现之中。

当代中国的艺术家肩负着双重的使命。一方面是对历史赋予

我们的经验世界的研究；一方面要探索并发现最适合自己艺术的独特表达方式，这是双向的互补关系。有人说经验世界留给人们的只是一个沉重的包袱，或是一种妨碍前进的安魂剂。骄傲和悲哀常常会联系在一起，关键在于艺术家本身要具有不断前进的转化能力，就像古希腊文明转化成了工业文明一样。在这里，民族的素质与个人独特的创造精神是最重要的，否则只能沦为历史包袱的卫道士了。

近百年来中国知识分子在这种双向互补的探索中，有的取得突出成就，但碌碌无为者，亦不乏其人。中外艺术史和艺术家的实践告诉我们，艺术思潮的演变都是和所有文化形态与物质文明紧密联系着的，就建筑壁画而言，其发展的特点十分明显地跳出了宗教和皇室的规范形式，并以多种多样的墙壁艺术的面貌走向环境和公共建筑，还由此把设计和材料提到突出的地位。画是艺术，艺术不仅仅是画。下面我仅就观念与构思这个问题谈些实践与学习的体会。

关于壁画创作设计的观念与构思问题，由于时代变了，壁画的内容和形式有了重大的发展，必然在创作过程中首先需要解决思路问题，我暂且把它叫做观念与构思吧。

过去我们这些在 50 年代受过较为严格的基本训练的人总有一个根本的观念，这就是“素描是一切造型艺术的基础”。1982 年赵无极先生来学院交流座谈，他说对造型艺术基础应当有广泛得多的理解，“素描只要学习几年够用了，也就可以了”，更艰巨的任务在于创造能力的培养。要实现这一观念的变更并不那么容易，纸上谈兵有它自己的方便条件，当真刀真枪进行各种工艺材料的实践，并进入从纯艺术变成受商品经济制约的应用艺术的发展时期，问题就复杂多了。我们不是单一的陶瓷艺术家、织绣艺术家、装饰艺术家或雕刻家，我们要按建筑要求、环境要求、社会要求、经济要求来选择各种可能性，这就决定了要多方面地学习与探索，并在实

践中积累自己的经验。这包括对建筑风格和建筑功能的了解,对各种材料与工艺的研究,对施工、制作、安装以及组织工作的实践,对总体设计要求与方案实施的能力的培养等等,这是缺一不可的。

这些实践经验的积累和考验能直接决定壁画工程的成败。但从壁画创作构思的深度来说,还需要更深层的文化思考。中国哲学的“玄”、“阴阳”、“太极”就是一种想象力的思维,这种哲学的想象力与科学家讲“能量”、“场”、“轨道量子数”等物理概念是两种思维方式,生物学也一样,从“细胞”、“细胞核”、“微粒体”、“元纤维到亚显微结构世界”几乎没有终极,这也是生命科学的“玄学”吧。空间技术发展了宇宙科学,它又创造了引人入胜的另一个广大无限的新天地,艺术家的思考可以借鉴的学问实在太多了,只是我们没有机会去接触去研究就是了。孟子说“吾善养吾浩然之气”,我们对世界的认识看来应当有点浩然之气,其实这就是一种艺术的想象力。

这几年在壁画创作中,我接触到不少科学界的朋友,使我在科学扫盲的学习中获得不少新的启示。从北京地铁的《中国天文史》,西北轻工学院的《文明的飞跃》,到南通港的《继往开来》,从科学题材来说,它具有许多单科知识和深奥理论的命题;从创作思维来说,又有一些共性的着眼点,可是它往往被习惯的“生活反映论”所忽视或是淡化了。这里我体会较深的是对哲学与数学的观念思考。我认为最能概括科学和艺术的密切关系的是数学。它既具有观念精神的原理性,又具有局部准则的方法论意义。哲学是用粗线条的、模糊语言的方法描绘剖析世界的;数学是用细线条的、精确语言的方法描绘剖析世界的。也可以说有的艺术家是在用哲学画画,有的是在用数学画画,如果把两者综合起来,那是极有意义的由广及微、由性及量的充满想象力的思考。古代与现代艺术家们在这一点上几乎是认识一致的,古希腊哲学家柏拉图在他的门上挂了一块牌子:“不懂数学者止步”,他强调“数学为艺术的舵轮,数学为艺术的尺度,数学为艺术的载体”,正如普罗修斯所说:“哪里有数,哪

里就有美”。现代艺术家康定斯基也说过：“一切艺术的最后的抽象表现是数字”。我们天天接触到的彩电、电脑、录像等等高科技也无一不借助于数学的认识与表达方式。中国与外国也是同样经历着这个进展的过程。比如我国西汉或更早的时期，天文历算中的勾股弦定律（即勾三股四弦五）在《周髀算经》中已有明确的记载，它与公元前 530 年毕达哥拉斯定理完全是一样的结论。前者从天上的经验演算出来，后者从地上的经验——计算铺陶砖面积而演变出来。它们都出自逻辑推理，也出于空间与形式的理论思维，现代思维与科学技术的进步在很大程度上是由于数的启迪。当我们今天研究人体工学、机械制造，卫星发射、宇宙科学、生态平衡、生命科学等，这一切进步都是数学为基础的，“数是存在由之构成的原则”——亚里斯多德的话实在是再准确不过了。当我创作《继往开来》这幅大壁画的上、下篇构图的时候，上篇以《历史的足迹》为构想，下篇以《走向未来》相呼应，而且贯注了上述的学习心得——现代和未来的科技进步，它基于人类数理智能的不断演进，聪明的人是历史前进的主人。在画面形象上我借用勾股弦的几何符号，这个古怪的窗口有点儿超现实的意味，真真假假，真假难分，让说明变成启迪也许更有余音回味吧！这张壁画中间运用了不少数学或几何观念的符号和形象，也只是着重上述构思的立意。我无意为画面作文字简介，只是说在这次壁画实践中启蒙我的常量数学居然成了《走向未来》的主角。这对我来说确是一次创作上的解脱，许多日常生活里看不见的东西其实都是一种存在。许多美国朋友问我，你对美国现代绘画如何评价？我说我最敬佩的是，每一个有水平的美国艺术家都有他们各自的“发现”，而且常常是攻其一点，不及其余的，因而从总体上看他们是丰富多彩的，个别的看他们是钻牛角尖的。艺术的多元和丰富是靠众多的艺术家们来造就的。是不是可以说明这样的结论：——只有强调独特的精神才能激发人们有所发现的兴致。

乔十光

漆 与 画

漆画是画。它是我国当代画坛土生土长的一朵新花。近年来被列为我国绘画系列品种之一。它和国画、油画、版画一样，都是社会的精神产品，有着绘画的共性。它不仅应该具有构图、造型、色彩等方面的形式美感，而且应该具有来自生活、来自自然的诗情画意以及对社会和人生的哲学思考。

新生的中国漆画没有自己的参照系。在它面前是一片广阔的可以自由驰骋的沃土。它应该接受古今中外一切优秀的艺术遗产，广泛地向一切绘画、工艺美术和民间美术借鉴。素描、色彩、图案、设计、雕塑……的技法基础，都是学习漆画的基础。传统的、现代的、民间的艺术经验，都是学习漆画必须具备的修养。

漆画创作和其它绘画一样，主要是从生活和自然中直接吸收营养，表达作者个人的独特发现和对艺术的独特见解。而不是去复制或移植其它绘画品种（这在某些工艺美术品类中是常有的），也不要改头换面地重复古人或洋人的作品。漆画有漆画的独立品格，个人有个人的人生价值。东拼一点西凑一点的“艺术拼盘”式的东西是没有意思的。

漆画的形式风格应该百花齐放：装饰与写实、传统与现代、抽象与具象……都可以并存。题材与体裁也是无限广阔的：人物与花鸟、风景与静物、革命历史与风土人情、大型壁画与小品装饰……都应该容纳。作者可以根据自己的爱好、专长和社会需要，在广阔的漆画园地里找到自己的用武之地。

漆画姓“漆”。漆画主要以漆作画。漆画的材料和工艺是漆画

的物质手段,是构成漆画个性语言的基础,是漆画获得观众青睐的原因,是漆画能够自立门户的前提,也是漆画能够立足中华、走向世界的条件。

漆画的材料多种多样,技法千变万化。在一定的情况下,漆画的材料和技法具有独立的审美价值。这种专业上的讲究,正是构成漆画在艺术上具有视觉冲击力的原因。与其它画种相比,它更加突出物质存在的形式,更加突出材料与工艺的特性,更加重视制作技术。从这个意义上说,它同时是社会的物质产品。它和实用艺术尤其是漆器有着千丝万缕的联系。

漆画技法对作者具有绝对的重要性。一个初学油画的人,不懂技术也可以画油画,有了画笔、画布和油彩就行,剩下的只是水平高低的问题。漆画则不然,不懂工艺就做不成漆画。因为漆画的工艺技术是和许多科学知识连在一起的。再说,漆画技法的丰富多样,和其他任何画种相比,都有过之而无不及,不是一年半载短期之内便可奏效的。因此,有志于漆画的人,非过这一关不可。

有的人往往轻看工艺技术,以为是雕虫小技,不足挂齿。其实哪一种画不讲技术?不靠手艺?中国文人画讲的“笔墨”就是技术,就是手艺,齐白石如果没有笔墨技巧,就没有齐白石。当然,如果齐白石只有笔墨技巧,也没有齐白石。手高眼低固然不好,眼高手低也不是优点。至于西方有些“观念艺术”,离开了物质的存在形式,离开了视觉艺术的范畴,那是另外一回事儿。

一个因为业余爱好或因一时社会需要而涉猎漆画的画家,了解一些有关漆画的常识或某一种工艺技术,采用画家设计、工厂制作的方式,是有效的。我们姑且把这类漆画称之为“设计型”漆画。它是普及发展我国漆画切实可行的途径。但是专业的漆画作者,主要应该自己动手,要精通某一类技术。如果能熟悉漆画的各种技法,十八般武艺样样精通,当然更好些。以上是发展中国漆画的两种主要途径。