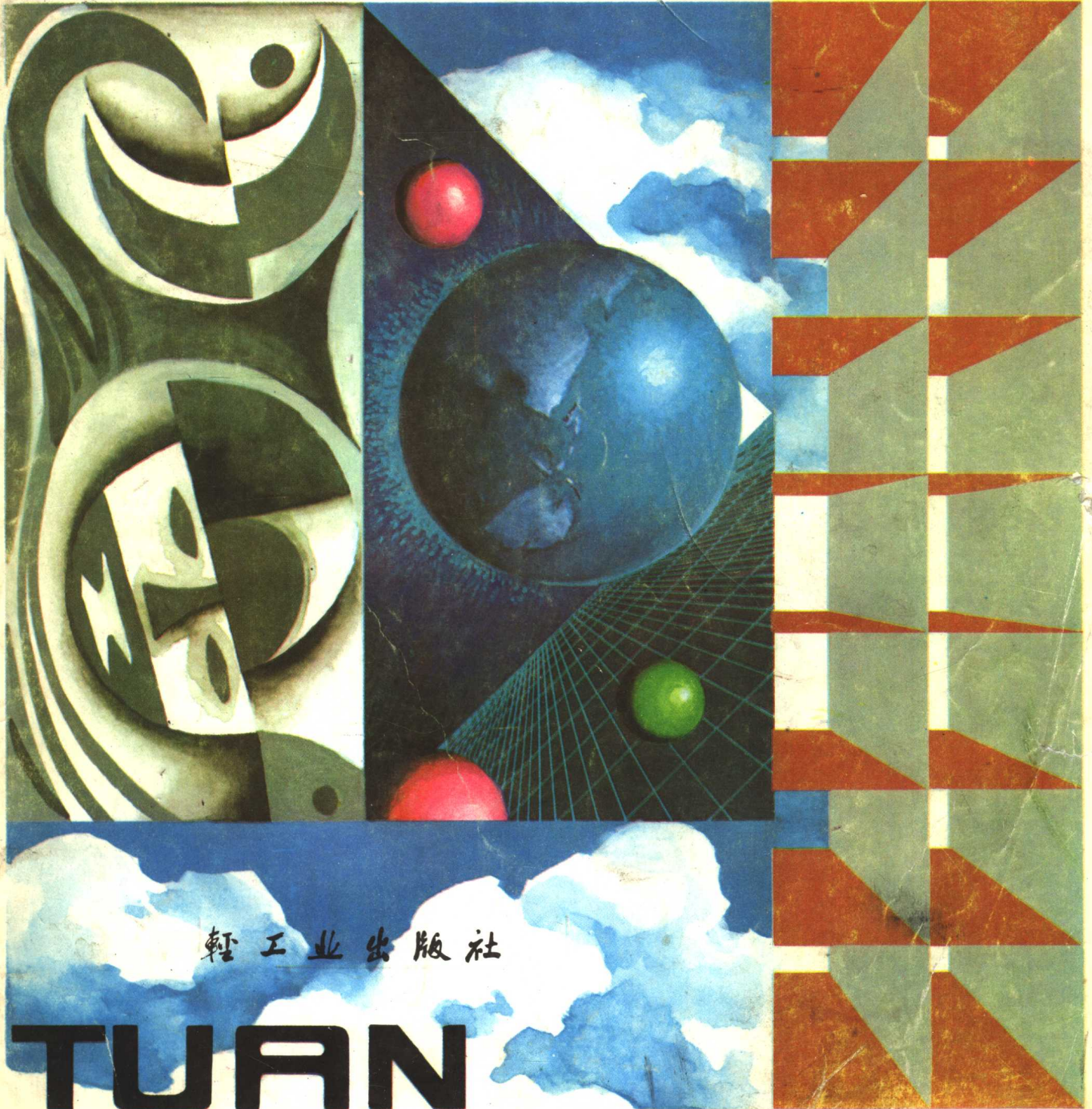


圖案

第一輯



輕工業出版社

TUAN



图 案 第 一 辑

《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

(北京阜成路3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：80千字

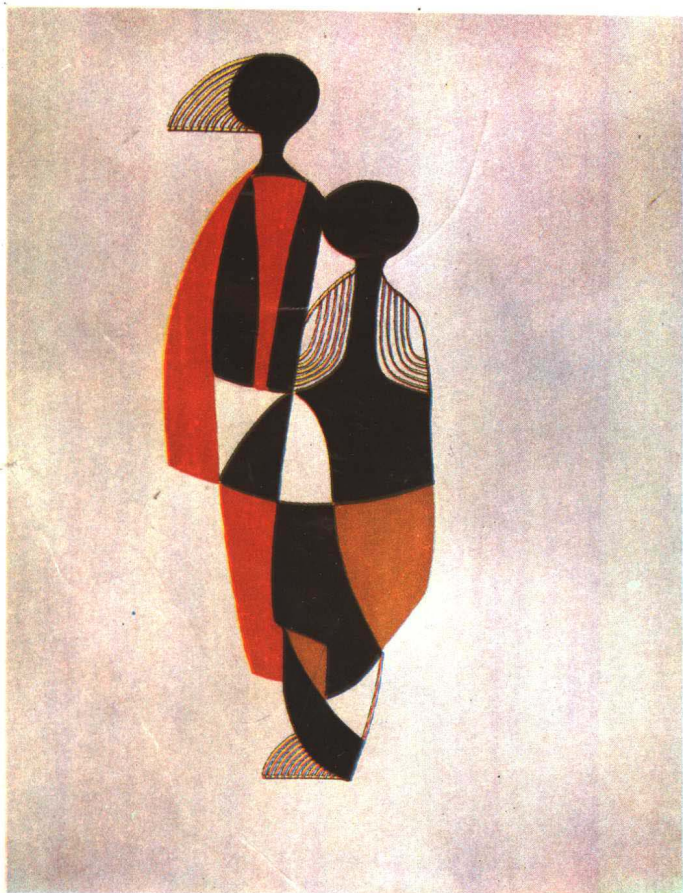
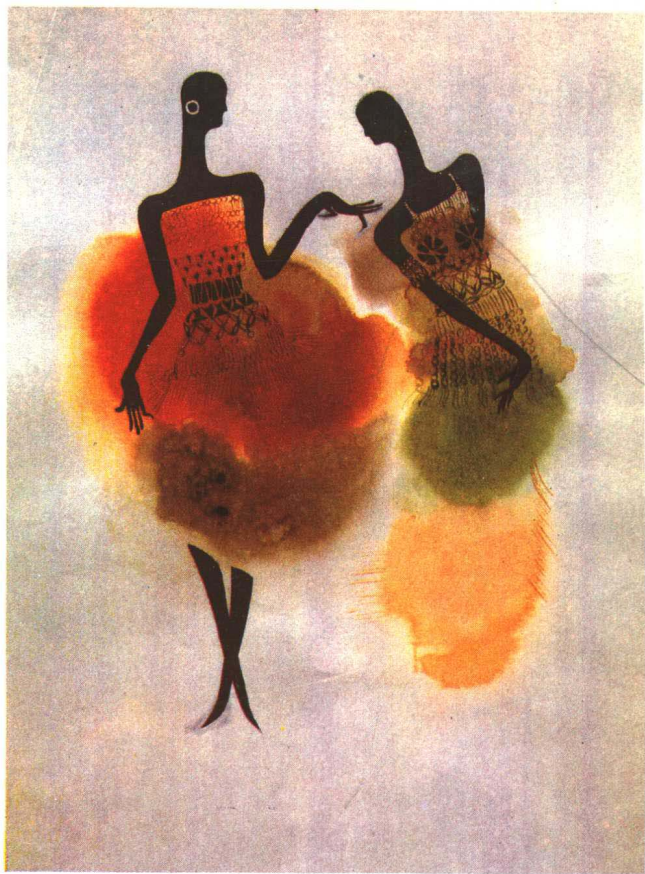
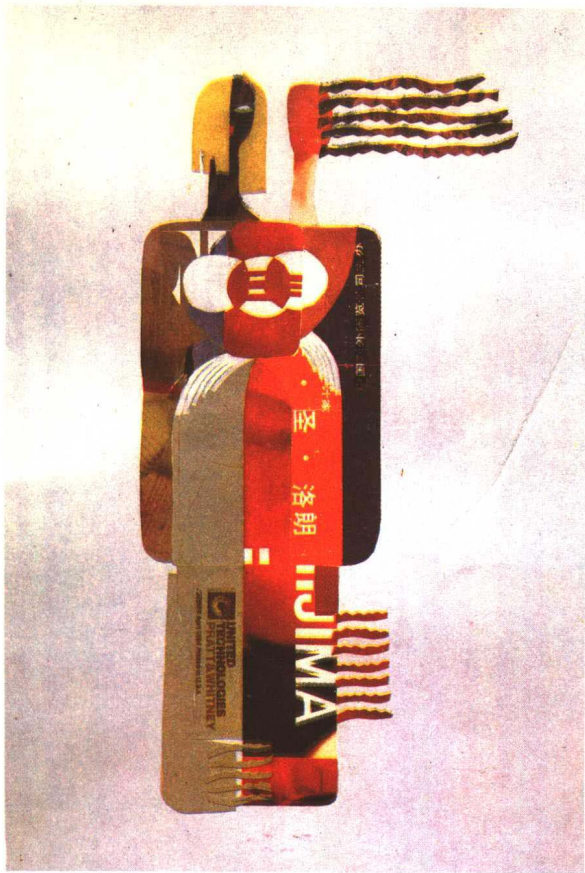
1986年4月 第一版第一次印刷

印数：1—17,500册 定价：1.10元

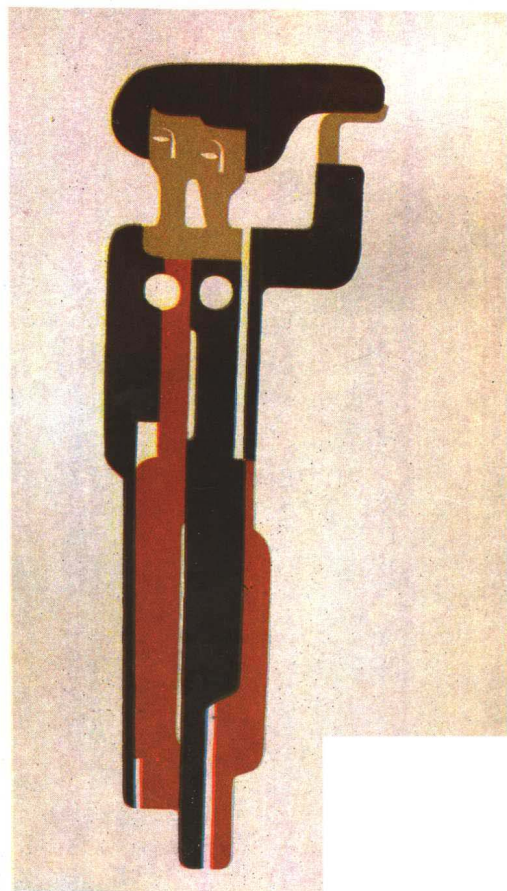
统一书号：15042·2077

社科新书目：147—209

J522
104:1



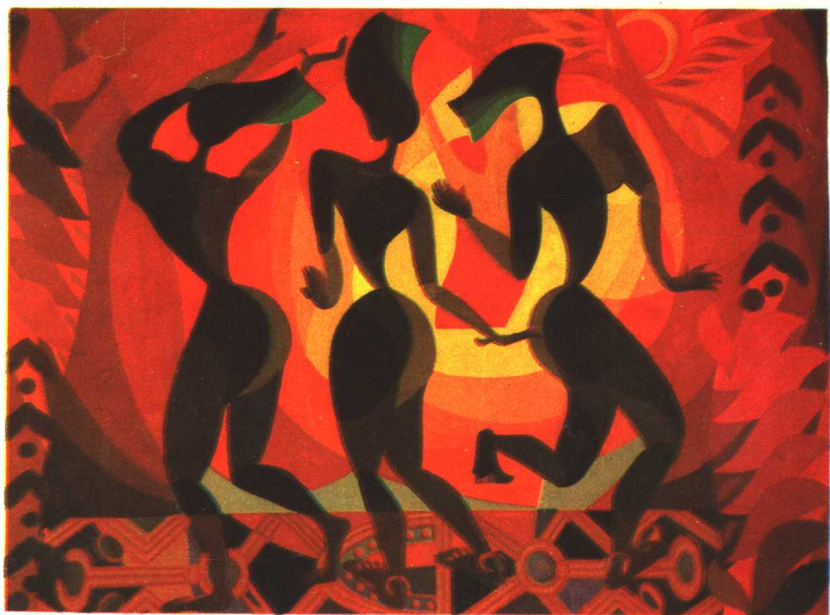
时装人物



院造型美术系
无锡轻工业学
装饰画



许恩源
贺云
朱佩
赵巍





目 录

图 案

第 1 辑

· 文字 ·

中国古代图案研究

3 中国汉代图案的特点……………雷圭元

学术理论

8 走向意象表现之路……………张朋川

图案教学

43 谈动物变形的动态写生……………柳维和

45 人物图案教学点滴……………冯 梅

50 向传统学习——装饰人物
教学的体会……………许恩沅

创作谈

12 韵律与节奏——我在“飞天”
创作中的主要追求……………周道生

中国装饰纹样简史·七

39 商周时代的青铜器纹饰……………李 松

人物介绍

5 学贯中西 厚积薄发——庞薰莱
先生的艺术创作和治学……………
……………刘巨德 王玉良

基础图案讲座

47 第一讲 概述……………柳维和

信息与动态

49 1986年的流行色……………薛晓虹

· 图版 ·

15 动物图案 (14幅)……………柳维和

17 《红楼梦》装饰人物 (18幅)……………朱润琦

20 动物图案 (10幅)……………朱 丽

24 中央工艺美术学院特艺系

装饰绘画进修班作品选:

我 (壁挂)……………叶 黎

帆影 (刻漆)……………武允仁

春 (刻漆)……………梁树彬

葱花 (刻漆)……………郭 俊

奶香 (刻漆)……………王 杰

花儿与少女 (刻漆)……………李兰生

飞天 (丙烯画)……………周道生

华夏之音 (丙烯画)……………李兰生

26 庞薰莱先生装饰图案作品 (22幅)

31 图案大辞典

22 中国汉代图案的特点图例 (8幅)

32 中央工艺美术学院装璜系学生作业:

装饰人物 (17幅)

时装人物 (8幅)

15 斑马 (3幅)……………黎志伟

13 分解构成 (18幅)……………张春燕

35 商周时代的青铜器纹饰图例 (36幅)

扉页 窗花……………赵云芳

封二 时装人物 (4幅)

封三、封底 装饰人物 (5幅)

封面设计: 王小飞

· 中国古代图案研究 ·

中国汉代 图案的特点

雷圭元

北齐颜之推《颜氏家训》文章中称：“今世音律谐靡，章句偶对。”

《唐书·韩愈传》：“自魏晋以还，为文者都构偶对。”相传庾信文章（重对偶）传入北方，文士闻风披靡。

王安石说：“万物皆有偶焉”。可见中国文章中以偶为美由来已久。为文如此，建筑和音乐中亦以“偶”为一种美的规律，即是生活中需要包含着一个“数理之美”的规律。

唐代人讲究书法，临摹碑帖，常用一种方格，一格中分成九小格，象古代皇帝的明堂九宫，所以叫作九宫格。有了方格，可使界划匀布以便于临摹，清代有于一格内分为三十六格，名九宫新式。

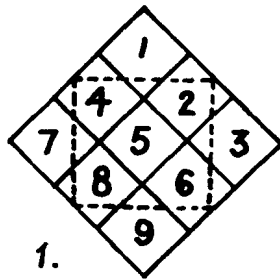
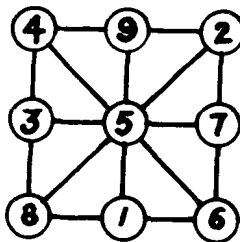
九宫，东汉以前易律家就有此说，八卦之宫，加入中央合为九宫。

数学上有一种“九宫算”，二四为肩，六八

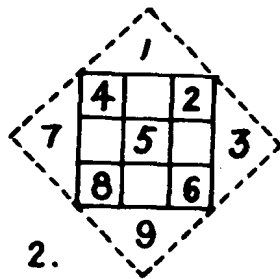
为足，左三右七，戴九履一，五居中央。

其式如下：

依此排列，横竖偏斜，三个数相加，皆得十五。此图又称“三行”、“幻方”，亦称“纵横图”，在公元十三世纪，宋朝数学家杨辉的著作中开始出现此名称。其编制方法如下：



1.



2.

一、先斜画一个方格，中分九个小方格，然后依次把1至9填入（图1）。其次在这个斜画的方格中，按虚线所示取一个正画的正方形，仍分为九小格，其中有四个方格是空的（图2）。

4	9	2
3	5	7
8	1	6

3. 二、最后将剩在外面的四个数，上下左右相互换位并填入空格之中，即成三行幻方（图3）

这是利用换位方法来编制幻方。实际上凡是行数为奇数的幻方，都可以由这种方法来编制。

汉代讲“规矩”，即所谓“不依规矩，不能成方圆”。汉画上出现了伏羲手执一规一矩。这是当时百工遵循的一条图案造型规律。这条规律包涵着数理上的逻辑法则，和“对称”、“平衡”、“调和”、“比例”等基本的图案构成法则。于是产生了一个典型的美学比例，即是汉代画像砖上屡屡出现的纲形图谱，这个图谱是和上面所提到的“纵横”图是一致的。实际上就是阿拉伯所创造的幻方，我们的祖先称之为“洛书”，或称“九宫格”，现在我们称它为“米字格”。它在汉代是行之有效的，奉为规范的一种民间美的法则，即是数理的构图法，以后又引伸出了七巧板。因为它确实是能工巧匠奉为规范的构图法典，也是我国几何构图的良方，所以大众把它称之为“幻方”或称“魔方”。它是中国古代劳动人民之智慧结晶，值得我们今天与外来的图案构成法对照，加以剖析研究，加以发扬。我相信可以变化成意想不到的效果的。只要看汉唐的铜镜图案、汉石刻画的构图，和从米字格中演化出来的七巧板、益智板，以及由此而组成的几何图案，真是千变万化、美不胜收。不管叫作米字格也好，叫作九宫格也好，由于它能变化，于是人们神化了它的效力而叫作魔方或幻方，说它不是人所创造的，而是来自于洛水中出来的神奇“洛书”。

中国图案从汉代起，在构图结体上就产生了两个“作法”。一个是依据“米字格”的“四方

八位”，即上下、左右、对角线形成的几何形构成为基础的作法，构成了民间的挑花、蜡染、以及铜镜的构图。一个是由此而产生的画像砖、石上的汉代石刻构图，把上下、左右、对角的线，结成一个立体的，有“顶面”、“侧面”、“正面”的空间立体形构成，将平面构成转化为立体的平行透视图案。这是中国的能工巧匠化腐朽为神奇的一种手法。

在马王堆出土的织物上，可以看到矩形的几何图案，说明当时“米字格”、“纵横图”是盛行一时的。马王堆文物中有一件铺绒和羽毛贴花绡装饰的内棺盖。这件装饰品的图案是一幅很美的矩形图案构成。另外，马王堆出土的漆器图案则是利用“规”形图案构成，发挥了规（圆）形的优美。

汉代的一个“方”、一个“圆”，以方圆、纵横、四方八位、曲直、矛盾的统一来表示天地宇宙之美，把图案的装饰美升华到适合于当时汉文化核心的“规矩”之美，这是汉代图案的时代风貌。马王堆出土的帛画、织物、刺绣、漆器，集中地表现了这个时代特点，也是中国图案的一个照耀神洲的划时代的创造。

这个“纵横图”，也即“洛书”的构成法则，既是本土的又是外来的（受阿拉伯图案的影响），把中国图案风格开启了一个“以规矩作丹青”的、几何形的、新的天地。从此产生了汉画像砖上的平视的平面构图和立体透视的三度空间的立体构图，引出了一大批敦煌壁画式的中国构图式样。汉代在图案艺术上是一个“开发”的年代，当时引进了印度的，也引进了阿拉伯的图案风格，融会贯通，组成中国式的“米字格”和“九宫格”，更应用到建筑构造上，成为东方艺术宝库中的一枝永不凋谢的花。

“严守‘规矩’，按‘米字格’纵横驰骋”，这是我从汉代图案中得出的结论。汉代的图案是严密的，是象书家一样按照“九宫格”布局，是从方圆中变化出独特的风格，成为后世的模范。怪不得劳动人民要把规和矩这两件法宝，归功于伏羲和女娲这两位宇宙的主宰者的创造了。（图见第36、37页）

· 人物介绍 ·

学贯中西 厚积薄发

——庞薰琫先生的 艺术创作和治学



在我国民族传统艺术的宝库中，装饰图案是一颗璀璨的明珠。它源远流长，一脉相承。如果说中国装饰图案的发展过程与中国文化的历史一样悠久，也是毫不为过的。我国的装饰图案成就为世界所公认，其风格被视为东方艺术的代表。

近代的中西文化交流，促进了装饰艺术的发展，并在我国涌现出一批取得光辉成就作出杰出贡献的先驱者和艺术家。他们是：李叔同（弘一法师）、陈之佛、张光宇、李有行等，还有最近逝去的庞薰琫先生。

先生是老一代著名的画家、学者和工艺美术教育家。他的艺术实践涉及范围很宽，在美术、装饰美术，装饰美术史及理论上都有卓越的建树和贡献。作为中央工艺美术学院的创始人，他团结了一大批学者和艺术家，共同确立了我国工艺美术高等教育体系，使我国的工艺美术进入高等美术教育的殿堂。先生在艺术创作和治学上融贯中西、严谨精微、孜孜不倦，在艺术和装饰美术的园地里默默地耕耘了半个多世纪，为我国美术和工艺美术事业造就了大批的人才。

先生治学根底深厚，主张“厚积薄发”，在“博”的基础上求“专”和“精”。所以他一直提倡“多读书，深读书”。“读万卷书”原应是一个学问者和优秀画家、设计家的基础课。对于哲

学、美学、史学、文学、心理学、音乐、戏剧、诗歌等都应有一定的了解和研究。他正是这样做的。可贵的是先生治学脱开了囿于枝末和偏重考证的方法，而是从艺术视觉功能和社会效应、历史价值及递嬗规律的纵横关系来进行多角度的立体式思考和研究。这样做舍末求本，直入问题的核心。他以一个长期实践的艺术家的切身之感来体会、思考和治学，其高度、广度和深度非常人所能企及。

艺术的造诣和对民族传统文化深厚的底蕴是靠实践磨炼和长期学习研究的累积，谁也不可能超越。学习是积少成多，循序渐进的。先生早在二十年代留学法国学习研究美术，回国后在美术创作和教学的同时，致力于实用美术和传统装饰艺术的研究。在抗战期间，他颠沛流离，辗转于云、贵、川各地，在极艰苦的环境里，除每天进行创作外，同时又搜集和整理了数万幅民间传统纹样，还阅读了大量的古代典籍，付出的劳动和精力是惊人的。此后，一批极富民间特色又有现代色彩感觉的设计在此基础上搞出来了。

这些作品是以古代传统的装饰形象加以提炼，重新结构和组合，以美的法则和应用功能为出发点，赋以现代色彩而构成新的形式。这批“故事新编”的作品是真正的“从心所欲，不逾矩”的佳作，艺术语言是现代的，精神本

质是民族的。时隔近半个世纪，今天看来仍富有现代感。

究其穷末，先生在研究外国和传统时，学而能化，“遗其形而得其神”，取其精髓。决非不加选择的“翻版”复制者和作洋人与古人的“奴隶”。

先生的艺术风格鲜明，富有个性。应该说他的绘画作品是装饰意味的，而装饰作品是绘画意味的。无论在他的油画、水彩、线描、中国画中都不乏浓厚典雅的装饰趣味。对于优美的装饰，他有特殊的敏感和兴趣，往往在静物写生中对陶瓷品上的纹饰，以及在人物创作写生中对苗女衣服袖口领边的花边纹样都加以仔细描绘，却又能与整体取得奇妙的统一，看起来在单纯简洁中有丰富的美感效果。他色彩素养亦高，画面结构极严谨，表现手法好象漫不经意，松动有致，决无雕琢之感。先生的画充分体现了他的修养，饱含书卷之气，淡泊恬和，幽清雅洁，从而得到国内外画坛的高度评价。

在装饰艺术的创作上，先生强调笔情与画意，主张表现方法不一而为，灵活多变，并不欣赏单调地将色彩调死的“单线平涂”。作品也一如其言，笔触潇洒利落，色彩凝练微妙，施匠心于造意，化技巧于笔端，去贯通和表现，充溢着情感和画趣。他最反对“板、刻、结”。中国的装饰图案都是“情发于中”的，所以生命力旺盛，感染力级强，决不是麻木的制作。他曾以莫高窟的图案为例，教诲我们去体会其中之精妙。中国的民族艺术从来是以丰富的情感为主导，即使纹饰也讲求“以形传神”。“感人心者，莫先乎情”，虚情假意的东西既不能称为艺术，更不可能感人。

对于传统的认识，先生自有其真知灼见：传统含有多层意义，传与统是相互关联、辩证的整体，要传必须统，只有统——不断的吸收、增加、充实、完善，才能更好地传。

继承传统，他一贯主张首先要继承我们民族的创造精神。

任何民族，对于形、色的概念，由于随时可见，有如音乐中音的印象，具有相当难以改

变的惰性。而在一种强有力的外在条件的冲击下而不得不改变时，它是采取有节制的选择和扬弃来适应、妥协，这也是前进中必然的结果。也就是说，吸收是继承，扬弃也是继承，吸收和扬弃都需要智慧，目的都在于发展、更新、创造。研究、回顾的终极目的也是创造与前进。寻找规律，应寻找发展的根本规律。美在人类历史的长河中是没有彼岸的，装饰图案之美，同样也是无限的。

这并不是说装饰图案之美有前后距离，或后来就比以前好，只能说美是丰富和多种多样的。关键在于它的智慧、精神和心理的空间和时间的容量指示超越了那个时代，无论哪个时代在前，它同样都是在一个高点上永恒。

先生的这些见解是多么精辟和中肯啊！

艺术事业，尤其是美术，在封建社会常常被人认为是“壮夫不为”之事，其中不乏贬意。而属“画绩之事”的装饰图案，则更为历代“名士”所不屑一顾。所以世代相传并在我国文化史上占据重要地位的装饰图案艺术也很少有人去注重、整理和研究。传统的偏见使这支队伍的文化水平和艺术素养很低。本世纪二十年代后，一批有志于振兴中华民族文化的志士开始多方面较系统的作整理研究工作，在整理装饰图案的工作中，庞老是骨干人物之一，作了大量工作。先生生前不但搜集整理了十分可观的资料和创作了不少的作品，而且还撰写了大量的论文、讲义和著作。他先后在八所艺术院校任教，足迹东西南北，桃李遍天下。在实践和理论上他都作出了特殊的贡献。尤其是先生在历时二十载，易稿十数遍的著作《中国历代装饰画研究》一书中，发前人所未发，在史、论领域开辟了一个新的天地，是系统研究中国装饰绘画的重要论著。以画面结构的研究为基点从事装饰艺术研究，也是开创性的全新课题，无论是从事美术还是装饰美术，都可从中得到很多极有益的启示。

艺术是可以相互交流的世界语言，尤其是造型艺术。先生从来就主张中西融汇，通而有专，博而有专。为了民族装饰艺术的发展，应

该研究整个民族的艺术和国际上的现代艺术，从而形成纵横交错的立体关系。这样便于全面的了解和掌握发展的趋向和规律。他自己即是从东方走向西方，又从西方回到东方，在东西方艺术上都下了很大的功夫，在融汇中西的学习中得以升华。有人将东西方艺术对立起来，先生是不同意的。他以“丝绸之路”的交流和汉唐艺术的成就及形成来强调文化交流有利于艺术发展。事实证明，恰恰是狭隘的民族主义和闭关政策是导致民族文化僵化、退化的根源。

有人将装饰图案的创作和绘画及其他基本练习对立起来，认为绘画练习的训练干扰了装饰，因而反对和否定绘画基础。这种无知的偏见一直是多年来争论不休的问题。先生的艺术实践和作品是对这种狭隘功利主义偏见的彻底否定。谁都知道，装饰设计所涉及的范围是无所不包的，没有一定造型和表现能力的人不可能搞出高水平的设计来，在表现上因受到很多局限而感到力不从心。令人思考的是，提出取消基础造型训练的人恰恰是没有搞出高水平设计或不会搞设计者。无知和盲目，不能科学的看待问题而采取“因噎废食”的作法，给我们的事业造成的危害和损失也是有目共睹的。

无需讳言，有些标榜搞纯绘画而不认识和瞧不起我们伟大的民族艺术传统的人，也同样搞不好艺术的。偏食会导致“营养不良”和“发育不全”。艺术表现的范围和手段是无限广泛的，艺术如果不植根于民族文化的土壤之中，有如无本之木，长不成参天的大树。先生正是因为具有深厚的民族文化底蕴和扎实的造型艺术基本功，以及对艺术所涉及到的诸多问题有正确而全面的见解，才可能学贯中西、厚积薄发、有所建树。

先生所走过的道路和艺术实践，有力地驳斥了以上三种偏狭观点的错误。

造型艺术创作不仅仅是单一的形象表现，而要求“超乎其上”，体现出时代的精神和情感。先生在他的一生创作实践中，始终牢牢地把握住了这一点。和我国许多老一辈的杰出艺术家一样，先生在青年时期留学国外，但没有沦为

鄙薄自己民族传统的洋奴。回国后他又潜心研究传统，亦没有成为唯“国粹”而是的“遗老”。因为他深刻地知道，一个真正的有所作为的艺术家学习西洋艺术不是为了复制，而学习传统也不是为了因袭。一个艺术家应当站立在时代的高点上，以开阔的眼界去审视艺术、研究艺术，而最终目的是为了创造出属于自己时代的，本民族艺术风格的作品来。所以先生的许多作品，即便是早期的作品，都散发出强烈的时代气息，表现出浓郁的东方艺术情调。

先生的艺术见解，他的艺术实践，以及所走过的道路，在今天依然具有深刻的现实意义。

半个世纪以来，先生一直在为祖国的美术事业、工艺美术事业奔波、奋斗，含辛茹苦几十年。许多事情和经历是感人泪下的……。解放以后，先生的大部分时间都用于领导教学及事务性的繁琐工作，从而牺牲了一个艺术家视为生命的创作实践。对此，国内外很多人替先生惋惜。但他自己却毫不在意。他认为：为祖国培养千千万万的人才比自己搞创作更重要，更有意义。只要对祖国的建设事业有利，个人得失完全可以不算什么。这是多么坦荡的胸怀，多么纯朴的报国之心啊！尽管政治斗争的浪涛冲击没有放过他，尽管含冤蒙垢二十几年，但一颗“赤子之心”始终如一的在这个倔强而执着的老人身上跳动着，直到生命的最后一息。

一九七八年，我们有幸成为先生的研究生时，他已古稀有余，银丝满头了。为了给我们备课，老人不顾多病的垂老之身，远赴大西北，在敦煌莫高窟进行实地考察和研究，其后又风尘仆仆地来到江南为我们上课……。先生循循善诱，诲人不倦，在学习和生活上对我们体贴入微，关怀倍至。我们每前进一步，取得的每一点成绩都凝聚着先生的辛劳和汗水。先生为艺、为人、为师堪称楷模。他在艺术上的教导，我们铭记在心，永志不忘。

先生已经归去了，思其恩泽，不胜感激，写此文以为纪念。

刘巨德 王玉良

走向 意象表现 之路

张朋川

从旧石器时代晚期到青铜时代，是中国装饰纹样的肇始时期。

中国远古文化的遗存无比丰富，建国以来发现的大量新石器时代的考古材料，是探索中国装饰纹样起源的第一性材料。虽然说特定的物质生产条件，形成了当时人们特定的意识观念，然而装饰纹样却不是从物质生产直接产生的，还需要通过精神生产这个中间环节，当人们有了独立于物质生产的精神生产时，才有文化史的开始。中国旧石器时代晚期的山顶洞人的串珠，是精神生产的产物。峙峪人在骨片上的刻纹，简略地表现动物等形象，更明显地是属于精神生产的产物，但这种标示性的纹样只能说是含有装饰的因素。因为附于器物上的纹样，只有由精神生产转化为艺术生产时，才具有装饰的意义。

中国远古文化的纹样，除去具有原始文字性质的符号是指事的工具外，不论是仿生形和几何形的纹样，都经过了从具象到意象的发展过程，然而这两类纹样的发展经过却不相同。仿生形纹样从具象到意象的演变，是直接从精神生产转化为艺术生产的。昌盛于氏族社会晚期的图腾纹样，一开始就是精神生产的产物，然后转化为艺术生产的。如半坡文化彩陶上，

作为主要花纹的鱼纹，多认为是半坡部族最重要的图腾纹样，是以鱼类为半坡氏族的共同祖先，用血缘关系为纽带将氏族成员维系在一起。这决定了图腾纹样的构成状况，是以半坡部族中各氏族的各式各样的鱼、龟或蛙的图腾纹样，来构成半坡部族的以鱼类水族为主体的图腾纹样。当母系氏族社会向父系社会过渡时，相应地亦由图腾崇拜逐渐发展为祖先崇拜。半坡彩陶上人和鱼相吻合的纹样，就是鱼类图腾神被人格化的表现。这时彩陶上人和鱼相吻合的纹样，不仅是氏族的徽纹，而更多地赋入了氏族全体成员对鱼类祖先的敬仰之情。在关中地区半坡文化晚期的彩陶上，还有鱼和鸟头、人面相吻合的纹样，则是有着更广含义的复合纹样。与半坡文化东部相邻的庙底沟文化，其彩陶花纹以鸟纹为主要纹样之一，鸟纹可认为是庙底沟部族的主要的图腾纹样。在半坡和庙底沟文化相邻地区彩陶上出现的这种奇特的复合纹样，是这一地区以鱼类为主要图腾的部族和以鸟类为主要图腾的部族相融合而在彩陶图案上的反映，也正是在由不同部族进而结成部落联盟的阶段时出现的。由于“族”的范围不断扩大，人们对“族”的观念也发生了变化，原先表现单一氏族或部族的纹样，尤其是写实的拟生性

的纹样，已不能表现范围更广的部落联盟的远为复杂的内涵，因此必须进一步去设计和创造新的复合纹样，这样就由写实的具象纹样经过分解、简化又复合成示意性的意象纹样。这种由写实到写意的转变，正是从精神生产转化为艺术生产的标志，而这种转化是出现于氏族社会走向解体的时候。

而源自编织物肌理纹样的几何形纹样，却与物质生产有着密切的关系。原始社会的人们不可能一起始就自觉地运用规律去创造，所以当它们最初制作陶器时，总是摹拟原来使用过的器皿的形状肌理纹样，这在古中国各区的早期陶器上都鲜明地表现出来，都是写实地模拟着各种编织物的呈几何形的肌理纹样。在他们的臆想中，只有这样才能保持产生陶器前使用的器皿的功能，当然这只是幻想中的功能。尽管如此，早期陶器上的这类摹拟编织物的几何形纹，已不是物质生产的产物，而是由物质生产转化为精神生产的产物。人们随着实用的需要和制陶工艺的发展，认为陶器上的摹拟编织物纹样是具有功能的假想也愈来愈淡薄，于是逐渐脱离被摹拟的编织物的原型，并且根据美的法则而设计出经过变化的几何纹样。这时的几何形纹样才具有装饰意义，意味着由精神生产向艺术生产转化。但与图腾纹样的转化层次不同，由物质生产的编织物的几何形纹样，演变为陶器上具有装饰性的几何形纹样，而成为艺术生产，是需要经过精神生产这一中介环节的。但是从总的方面来说，这类不同的纹样都是由具象发展为意象的。如果说陶器上源于编织纹的几何形纹样，世界各地发展情况基本相同的话，那末古代中国图腾纹样以后的发展过程，却更多地显出自己的特点。因为中华民族是多民族的综合体，中华民族特殊的形成过程，决定了中国装饰纹样产生之后，走向意象表现之路。

幅员辽阔的古中国是中华文化的五彩缤纷的大摇篮。高山、丘陵、平原、草原、森林、湖泽、海滨等各种生态环境无不具备，因此还分成以农为主、半农半牧、半农半渔、畜牧为

主等各类经济区。即以农为主的经济也很不相同，北方以种粟为主，南方以种稻为主。由于自然环境不同，人们的经济生活不同，审美观念也有所不同。自成大地理区的古代中国，以氏族为单位的社会组织比较松散，尤其在交换没有盛行、交通不便、语言复杂的情况下，中国原始社会的装饰纹样是多元发展起来的，因此研究中国原始社会的装饰纹样，必须充分注意到地域性特点。

绚丽的花束是由各放异彩的花朵组成的。

分布于黄土高原山前地带的泾渭流域的老官台文化和半坡文化，陶器工艺是以彩陶为代表的。由于这里的土层深厚，人们长期地采用半地穴的居住方式，并且可以较少限制地按照人们的设想来安排氏族村落的布局。临潼姜寨、西安半坡和秦安大地湾等半坡文化村落的布局，由四周分组而向心的房屋群组成，反映出强烈的集团意识，宗族观念得到充分的发展，导致了这一地区图腾艺术的繁盛，因此与其它地区相比，半坡文化彩陶有较多的图腾纹样。并且由于长期潜居生活在半地穴房子中，容易对鱼类水族产生亲近感，半坡部族的人们选择鱼类纹为主要的图腾纹样，也许不是偶然的。

东部沿海地区的人们，面向大海，湖泊密布，河流纵横，有舟楫之利，是交换出现较早的地区，因此这地区人们的思想活跃，文采鲜明。黄淮下游地区的大汶口文化和继起的龙山文化的居民，追求复杂而华丽的装饰，不仅表现在装饰品的样式和质料的多样化，而且有刻镂着精细花纹的象牙饰品和制作精湛的玉饰品，这也标志着专业手工业者的产生。彩陶上以多层次的色彩绚丽的花纹为特点，红陶豆座上的镂空纹十分规整。这些方面无不表现出这一地区人们喜爱装饰的风尚。

长江和钱塘江下游地区，处于潮湿的湖泊沼泽地带居住方式是由巢居变为干阑式的房屋。这地区盛用木器，还能制作由不同部件而复合的木器，并产生了以卯榫结构为特点的木构建筑；人们不仅善于用相互渗透的观念来看事物，也善于立体地和多角度地观察和分析事

物。这地区是凤鸟纹和兽面纹的发源地。凤鸟纹多作飞翔状。这里人们的居房凌地而起，自然从心理上很容易选择鸟类作图腾神。由敏锐的思想而伴生的精巧手艺，使这里成为玉器工艺发展最快的地区，玉器的抛光技术和精细的线刻纹，都显示出高度的工艺水平。刻在玉琮上的兽面纹，多饰于玉琮的转角处。玉琮是用于祭祀的礼器。在殷周青铜器上，兽面纹也多饰于器腹的转角处，两者显然有相承的关系。

置于茂林修竹之中的长江中游地区，是竹器流行的地区。大溪文化的陶器以圈足为特点，是对带有竹圈足的器物的模拟。陶器上富有特色的绳索纹，是源于竹条编扎器的花纹，这些拟编织物的几何形纹样是这地区装饰花纹的特点。

以湖南、江西、粤北为主的华南地区，陶器工艺以印纹为主，是原始印纹陶主要的发源地。印纹工艺以湖南北部的大溪文化的印纹白陶为代表，印纹种类较多，尤以原始夔龙纹和雷纹等纹样具有特色，这种模印花纹的技术与青铜器的陶范印模制作工艺有相似之处。

位于华南沿海的闽、台、粤、桂等地区，滨海的贝丘遗址反映着半农半渔的经济生活。这区域流行绳与竹相结合的编织器，拍印的绳纹是陶器上的主要纹饰。福建和台湾沿海地区的彩陶，以饰有红色卵点纹为共同的特色。

位于东北的辽河流域的原始文化，日益引人注目。红山文化时期的人们过着农牧并重的经济生活，由定居畜牧者建造圈栏的意识，发展出石垒的城圈和以石祭坛为中心的神庙建筑。彩陶花纹中有少量的动物纹，还运用了彩绘纹样与动物雕塑相结合的手法。

甘、青、宁地区的马家窑文化，彩陶工艺继续发展着，彩陶艺术臻于高峰，装饰花纹无以复加的繁丽。随着来自东方的先进文化向西发展，这地区的古羌族居民的经济方式由农业向牧业转换，引起了彩陶的衰落。

中原地区的彩陶在龙山文化时期已告衰落，衰落原因却是由于阶级急剧分化而造成的。少数人享用的彩绘陶礼器代替了多数人享用的

彩陶日用器，在礼器上特定类别的装饰花纹只能被特定等级的人所专用。在中原地区，彩绘陶是介于彩陶艺术和青铜艺术之间的中间环节。从属于中原龙山文化的山西襄汾陶寺墓地来看，彩绘陶只出于大墓，表明只是具有特殊身分的人才能享用。陶寺彩绘陶盘中的鱼龙纹，呈现出由鱼纹向蟠龙纹发展变化的序列，其渊源可溯自半坡文化彩陶上的鲋鱼纹，以后又发展为商周青铜盘内的蟠龙纹，而且在蟠龙纹的四周还常附有鱼纹。陶寺彩绘陶上的变体动物纹、圈点纹等，也见于商代的青铜器。可以看出彩绘陶花纹是商代青铜器花纹的重要来源之一。

在中国原始社会晚期，中原地区是发展最快的区域，吸收着来自四面八方的影响，大河村类型的彩陶，就受着西面的庙底沟类型彩陶的强烈影响。大河村类型彩陶的绚丽色彩和背壶的样式，都是受着东邻的大汶口文化的影响。而筒形瓶和壶形器又分别受着南方的大溪文化和屈家岭文化的影响。秦王寨类型彩陶中的红色彩纹灰陶碗，则受到北面的大司空类型彩陶的影响。中原地区成为四面八方的文化汇聚的中心。因此在相当于夏代的龙山文化中、晚期，以中原地区为中心，黄河流域的文化面貌趋于统一。但中原地区的原始社会的美术也有自己的特色。大河村彩陶上鸟和太阳相结合的阳鸟纹，使人想起阳鸟栖于嵩山而于颍川饮水的古老传说。鼎形器是这地区一脉相承地发展而具有代表性的器物，到了夏商时期，青铜大鼎成为青铜礼器中的重器。

夏王朝在中原地区的建立，这一区域的装饰花纹的性质发生了具有根本意义的变化。如果说在中国原始社会晚期，在军事部落联盟出现时，由单一氏族或部族的单体纹样，变成由不同部族组成的部落联盟的复合纹样，是中国装饰纹样走向意象表现的第一阶段。那末在夏王朝建立后，是青铜艺术的形成期，这是中国装饰纹样走向意象表现的第二阶段。

青铜礼器上的装饰纹样，是内涵更广泛的复合纹样，是各地的图腾神纹样的复合体，装饰在青铜礼器上，乃是供奉宗主神的。《左传·

宣公三年》有一段关于青铜艺术的重要记载：

“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象形，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽、山林、不逢不若。魍魉罔两，莫能逢之，用能协于上下，以承天休”。所谓“远方图物”，即指各地方国的图腾神，铸于鼎之类的青铜礼器上，用以供奉或祭祀中原地区宗主国的宗主神，而中原地区宗主国则利用神权来加强对各地方国的统治，而各地方国诸侯也以此表示对宗主国统治者的臣服，因此青铜礼器上的花纹能够起着“协于上下，以承天休”的作用。而青铜礼器上的花纹是中国新石器时代各地区图腾纹样进一步的复合，已经超越了单一氏族图腾纹样的内涵。从商周青铜纹样来看，有源自中原龙山文化的蟠龙纹、圈点纹、变体动物纹；东部沿海地区良渚文化和龙山文化玉石器上的兽面纹；华南地区印纹陶上的夔龙纹、雷纹、叶脉形纹、回纹；东北红山文化玉器上的勾曲形龙纹；长江和钱塘江下游地区的河姆渡文化和良渚文

化的凤纹。除此，大溪文化印纹陶在满施纹样的地纹再堆加主题花纹的装饰手法，也继续见于商代青铜器。商周青铜礼器上的花纹是各方国图纹的综合的体现，因此宗庙中的大鼎是宗主国神权的象征。但是在青铜礼器上并不出现宗主神的形象，“帝”的偶像不仅没有发现，具体是什么形象也说不清楚，商周时期的“帝”，已经不是单一氏族的神，而是黄河流域许多民族融合成的共同体的神，再无法用具象的手法表现，只能是“大象无形”了。

中华民族形成的特殊道路，决定了中国装饰纹样向意象表现发展。从各地区分散的部族到以中原地区为中心的国家的建立，写实的单独纹样，愈来愈不能表现由于各族不断融合而不断扩大着的共同体的形象，必须用意象的表现手法来解决这一复杂的课题。中华民族文化是各族综合体的文化，因此是兼收并蓄的伟大文化。由此中国装饰纹样走上意象表现之路，一脉相承又不断融合壮大。

（上接第12页）

我又是如何在《飞天》里追求节律——体现这形式背后所表现出的抽象美呢？

首先，我设计了贯穿画面的几条大的波状线，使之产生重复以加强视觉上的突出效果，从而形成了一个主旋律，并给人以谐调的总体感觉。而只可意会不可言传的韵律则潜藏在其中，正是这几条重复的大波状线奠定了我要表现韵律的基础。这是从云岗飞天的重复形式表现中领悟到的内在的和谐，并得到启发和昭示。重复是一种强调和突出，它具有使外在感染力加强的作用，在装饰画里是至关重要的。它不但可以通过视觉媒介使观赏者对作品加深印象，达到引发共鸣的目的，而且本身就是一种韵律。在自然界中这种现象是很多的，如湖面上泛起的涟漪，随风摇曳的柳丝，以及整齐的队伍……，都体现出重复形式。但这重复并不单调，因为它所产生的韵律给人以美的感觉。横向的、多处重复的波状线，固然在画面

上起着重要作用，但还不够，还需要节，也就是拍节。有了拍节才能形成节奏，才能加强韵律。于是利用了飞天身体上的垂线。纵向的垂线不但打破了波状线在构图上所造成的单一的方向性，形成了新的构成，而且这些垂线宛如乐谱中的强弱音符号和休止符号，更进一步表现和加强了节律感。在飞天的具体处理上，也采取了大至相同的手法。这样使得画面的飞天不会因各自形象和动态上的差异而破坏整个画面的节奏和韵律。另外，在画面的留白（空间）上也做了努力。这些留白的块面大小不同及位置的经营，特别是画面下部大面积的留白处理，造成了飞天的上升态势，而且从虚实关系上也起着加强韵律和节奏的作用。

飞天，也叫作伎乐天，很自然地使人联想到悦耳动听的音乐，而音乐必须具有韵律与节奏。这正是我这支拙笔在这幅装饰画中主要追求的“真谛”。

（图见彩色插页）

韵律与节奏

——我在《飞天》创作中的主要追求

周道生

中国古代遗留下来的佛教艺术，就其艺术价值来说，是一个瑰丽无比的艺术宝库。它为中国的艺术史书写了辉煌的一页。从佛教艺术的发展来看，大体是从北魏以来的古朴粗犷的理想型，发展到宋以后秀丽妩媚的现实型。这些或古朴粗犷或妩媚秀丽的佛教艺术品，为今天的艺术创作提供了可资借鉴的丰富而宝贵的资料。

我创作装饰画《飞天》，是由于我去大同搜集资料时，在云岗石窟的角落里，在大佛的后面，在断壁上看到了众多作为佛的陪衬的飞天，以其无穷的魅力深深地感动了我、吸引了我、抓住了我。乍看，北魏的飞天变化有限、动作不大，有些似乎还有重复的感觉。但细细地加以品味，却会发现并非随心所欲地雕凿而成，而是经过艺术家——那些民间工匠们苦心经营、妙构神思、巧夺天工所创作出的艺术精品。这些飞天，一般都是以相互有机地联系成一组组的整体出现。或者表现在藻井上，或者装饰在佛的周围。看上去好象随风姗姗起舞，又好象护卫着佛的尊严；她们的相互嬉戏，给这个清净无为而又肃穆庄严的佛的世界增添了些微欢悦的气氛，注入了一点生命的活力，象是人与神之间传递感情信息的使者。总而言之，她们那俗人的形象造型，那流动、飘逸而又充满活力的优美姿态，无不是世间凡人的真实写照，正好与佛的出神入化及佛门超尘出世的空灵境界，形成鲜明、强烈的对比。这种真实的亲近感，使无数虔诚地膜拜在佛之脚下的善男信女

们，在为之神往而又不可企及的幻想里，在佛的“永恒”微笑之中，看到了他们自己转世的形象，得到了意念上和感情上的满足。所以，千百年来飞天受到了人们的喜爱。

置身于佛的静寂世界里，飞天以真实朴素的亲近感及优美的造型和婆娑动人的舞姿，必然赢得艺术家们的注目，所以以此为题材的美术作品为数甚多。由于作者认识的深浅、志趣的各异、追求的不同，其作品风格和形式也各不相同。那么，我在这幅《飞天》装饰画中又追求什么呢？节律——这是我着重追求的。在我的画面上没有跳跃的颜色，也没有错综复杂的线条。整个画面比较简单，几条波状线组合构成基本骨架。我力求画面形成与飞天的简炼造型相统一，以取得朴素无华的视觉效果，从而突出我所追求的节奏和韵律。

说到节律，人们很自然的会联想到音乐和诗歌，往往忽略了造型艺术。德国浪漫派文学家曾说过：“建筑是凝冻着的音乐。”那么，可不可以说绘画是形象化了的音乐和诗歌呢？我以为应该是可以的。因为一件好的艺术品，不论是音乐、诗歌、雕塑、绘画都能感人肺腑。尽管它们之间有着极大的区别，但也有共同的东西。共性既表现在内容方面，也表现在形式之中，而节律就是它们在形式中共同追求的。我正是从北魏飞天那飘逸、上升的动感中，强烈地体味到蕴涵其中的隽永的节律，使我产生了在创作中去追求和表现它的愿望和企图。

（下转第11页）

