

# 欧洲美术史

上海人民美术出版社

## 编写说明

一九六一年，文化部成立了美术教材工作组，拟定了好几种有关美术史、论的教材编写计划，本书便是其中之一。当时由中央美术学院、中央工艺美术学院、浙江美术学院三方面的同志联合组成了《外国美术史教材》编写组，经过将近一年的时间，由于同志们的共同努力，写成了初稿。这部初稿曾经打印出来，分寄到全国各兄弟院校和有关部门，征求意见。并于一九六二年夏在北京召开了《外国美术史教材》初稿的讨论会，邀请了一部分知名的美术史家和美术家参加讨论，然后集中大家的意见，进一步作了补充和修改。我们和广大读者一样，都渴望在解放后由我们自己编写的外国美术史能够顺利出版，但由于种种原因，这种愿望终于未能得到实现。而当时经过反复修改过的最后定稿，也在文化大革命中荡然无存。

两年后，我们又在原来打印的初稿基础上，改写成此书。由于原来的初稿所包括的内容不够全面，所以缩小了编写范围，把《外国美术史》改成了《欧洲美术史》。

我们在编写此书时，力求做到材料充实可靠，观点基本正确，论述有条理，文字上通顺，然而由于我们的思想水平和知识修养有限，在编写工作中也许仍有错误或不足之处。我们的愿望是：对于论述不完全的部分，准备在今后不断进行补充；对于史料和论点有错误的部分，愿意接受批评并予以——对于足！

引起争论的有关学术上的问题,希望本着“百家争鸣”的精神,在互相讨论中逐步求得统一认识。

我们对过去曾经对本书提出过宝贵意见的前辈和同志们,表示衷心地感谢。

王 琦

一九八〇年三月

# 目 录

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <b>第一编 原始社会的美术(严摩罕执笔)</b> .....    | 1   |
| 第一章 艺术的起源.....                     | 1   |
| 第二章 原始社会的美术.....                   | 9   |
| 第一节 旧石器时代的美术.....                  | 9   |
| 第二节 中石器时代与新石器时代的美术 .....           | 12  |
| 第三节 原始社会晚期的美术 .....                | 13  |
| <b>第二编 古代希腊、罗马的美术(邵大箴执笔)</b> ..... | 17  |
| 第一章 古代希腊的美术.....                   | 17  |
| 第一节 概 况 .....                      | 17  |
| 第二节 希腊艺术的渊源——爱琴文化 .....            | 21  |
| 第三节 荷马史诗时期和古风时期的美术 .....           | 25  |
| 第四节 繁盛时期的美术 .....                  | 40  |
| (一)繁盛初期的美术(公元前 490—450 年).....     | 40  |
| (二)繁盛中期的美术(公元前 450—410 年).....     | 49  |
| (三)繁盛后期的美术(公元前四世纪) .....           | 61  |
| 第五节 希腊化时期的美术 .....                 | 72  |
| 第二章 古代罗马的美术.....                   | 86  |
| 第一节 概 况 .....                      | 86  |
| 第二节 伊达拉里亚的美术 .....                 | 91  |
| 第三节 罗马的建筑 .....                    | 94  |
| 第四节 罗马的肖像雕刻和装饰浮雕 .....             | 98  |
| 第五节 罗马的装饰绘画.....                   | 104 |



|     |                             |     |
|-----|-----------------------------|-----|
| 第五节 | 尼德兰革命和勃鲁盖尔的艺术               | 226 |
| 第四章 | 文艺复兴时期德国的美术(钱景长执笔)          | 232 |
| 第一节 | 十五世纪德国的美术                   | 232 |
| 第二节 | 丢勒、荷尔拜因与十六世纪德国的美术           | 234 |
| 第五章 | 文艺复兴时期法国的美术(钱景长执笔)          | 241 |
| 第一节 | 十五世纪法国的美术                   | 241 |
| 第二节 | 十六世纪法国的美术                   | 243 |
| 第六章 | 文艺复兴时期西班牙的美术(李 春执笔)         | 245 |
| 第五编 | 十七、十八世纪的美术                  | 258 |
| 第一章 | 十七、十八世纪意大利的美术(李 春执笔)        | 258 |
| 第一节 | 十七世纪意大利的美术                  | 258 |
| 第二节 | 卡拉瓦乔                        | 261 |
| 第三节 | 贝尼尼                         | 267 |
| 第四节 | 十八世纪意大利的美术                  | 272 |
| 第二章 | 委拉士贵支与十七世纪西班牙的美术<br>(李 春执笔) | 276 |
| 第一节 | 概 况                         | 276 |
| 第二节 | 里贝拉与苏巴兰                     | 277 |
| 第三节 | 委拉士贵支                       | 281 |
| 第四节 | 穆立罗                         | 288 |
| 第三章 | 十七世纪佛兰德斯的美术(常又明执笔)          | 292 |
| 第一节 | 概 况                         | 292 |
| 第二节 | 鲁本斯                         | 294 |
| 第三节 | 凡·代克、约丹斯及其他画家               | 298 |
| 第四章 | 十七世纪荷兰的美术(吴达志执笔)            | 301 |
| 第一节 | 概 况                         | 301 |
| 第二节 | 哈尔斯与荷兰的肖像画                  | 305 |
| 第三节 | 伦勃朗                         | 309 |

|     |                                |     |
|-----|--------------------------------|-----|
| 第四节 | 风俗画、风景画、动物画及静物画·····           | 316 |
| 第五章 | 十七、十八世纪法国的艺术(吴达志执笔)·····       | 322 |
| 第一节 | 概    况·····                    | 322 |
| 第二节 | 十七、十八世纪法国的建筑和工艺美术·····         | 327 |
| 第三节 | 十七世纪法国的古典主义绘画和雕刻·····          | 333 |
| 第四节 | 十八世纪法国的罗可可绘画·····              | 340 |
| 第五节 | 启蒙时期法国的绘画和雕刻·····              | 344 |
| 第六章 | 十七、十八世纪英国的艺术(吴达志执笔)·····       | 347 |
| 第一节 | 荷加斯以前的英国艺术·····                | 347 |
| 第二节 | 十八世纪英国的绘画·····                 | 350 |
|     | (一)英国风俗画的奠基人荷加斯·····           | 350 |
|     | (二)雷诺兹、庚斯勃罗与十八世纪英国的肖像画·····    | 352 |
|     | (三)十八世纪英国的风景画·····             | 354 |
| 第三节 | 十六至十八世纪英国的建筑和工艺美术·····         | 357 |
| 第六编 | 十九世纪的艺术·····                   | 360 |
| 第一章 | 法国大革命时期的古典主义艺术<br>(吴达志执笔)····· | 360 |
| 第一节 | 达维特·····                       | 360 |
| 第二节 | 乌    桐·····                    | 366 |
| 第三节 | 安格尔·····                       | 367 |
| 第二章 | 浪漫主义的艺术(吴达志 李 春执笔)·····        | 371 |
| 第一节 | 概    况·····                    | 371 |
| 第二节 | 浪漫主义艺术的先驱——戈雅·····             | 377 |
| 第三节 | 德拉克洛瓦与法国的浪漫主义艺术·····           | 386 |
| 第三章 | 法国的现实主义艺术(玉 琦执笔)·····          | 401 |
| 第一节 | 概    况·····                    | 401 |
| 第二节 | 一八四八年革命前的艺术·····               | 404 |
| 第三节 | 巴比松画家与柯罗·····                  | 405 |
| 第四节 | 米    勒·····                    | 409 |

|     |                      |     |
|-----|----------------------|-----|
| 第五节 | 库尔贝                  | 414 |
| 第六节 | 杜米埃                  | 419 |
| 第七节 | 斯丹伦                  | 426 |
| 第八节 | 四十年代后的现实主义画家         | 429 |
| 第九节 | 罗丹与法国的雕刻             | 433 |
| 第四章 | 德国及北欧诸国的美术(程永江执笔)    | 443 |
| 第一节 | 德国的美术                | 443 |
|     | (一)概 况               | 443 |
|     | (二)门采尔、莱布尔与德国的现实主义美术 | 449 |
|     | (三)马克思·克林盖尔与里别尔曼     | 455 |
| 第二节 | 麦尼埃与比利时画派            | 458 |
| 第三节 | 荷兰、丹麦、瑞典、芬兰的民族画派     | 461 |
| 第五章 | 学院派、理想派和颓废派美术(程永江执笔) | 464 |
| 第一节 | 法国和德国的学院派美术          | 464 |
| 第二节 | 法国和德国的新理想派和颓废派美术     | 467 |
| 第六章 | 十九世纪英国的美术            | 470 |
| 第一节 | 威廉·勃莱克和英国的浪漫主义       | 470 |
| 第二节 | 康斯特布尔、特纳和十九世纪英国的风景画  | 473 |
| 第三节 | 拉斐尔前派的绘画             | 481 |
| 第四节 | 惠斯勒与印象派在英国的影响        | 484 |
| 第七章 | 印象主义时期的美术(王 琦执笔)     | 487 |
| 第一节 | 概 况                  | 487 |
| 第二节 | 印象主义时期的画家            | 492 |
| 第七编 | 现代的美术(王 琦执笔)         | 504 |
| 第一章 | 欧洲现代派美术              | 504 |
| 第一节 | 概 况                  | 504 |
| 第二节 | 野兽主义与表现主义            | 507 |
| 第三节 | 立体主义与未来主义            | 513 |
| 第四节 | 达达主义与超现实主义           | 517 |



|     |                         |     |
|-----|-------------------------|-----|
| 第五节 | 抽象主义及其它流派·····          | 521 |
| 第二章 | 欧洲各国的现实主义美术·····        | 525 |
| 第一节 | 概    况·····             | 525 |
| 第二节 | 北欧诸国的现实主义美术·····        | 528 |
| 第三节 | 法国和意大利的现实主义美术·····      | 546 |
| 第四节 | 英国的现实主义美术·····          | 554 |
| 第八编 | 俄罗斯的美术(奚静之执笔)·····      | 559 |
| 第一章 | 古俄罗斯的美术·····            | 559 |
| 第二章 | 十八世纪的俄国美术·····          | 568 |
| 第三章 | 十九世纪上半期的俄国美术·····       | 582 |
| 第一节 | 十九世纪上半期的俄国雕刻·····       | 584 |
| 第二节 | 十九世纪上半期的俄国绘画·····       | 591 |
| (一) | 吉普林斯基和特罗平宁的肖像画·····     | 591 |
| (二) | 维涅齐昂诺夫及其学派·····         | 595 |
| (三) | 十九世纪上半期的风景画·····        | 597 |
| (四) | 勃留洛夫及学院派绘画·····         | 599 |
| (五) | 亚历山大·伊凡诺夫·····          | 604 |
| (六) | 四十年代的批判现实主义绘画与菲多托夫····· | 608 |
| 第四章 | 十九世纪下半期的俄国美术·····       | 611 |
| 第一节 | 概    况·····             | 611 |
| 第二节 | 六十年代的美术·····            | 613 |
| (一) | 讽刺版画及文学书籍插图·····        | 613 |
| (二) | 彼罗夫及六十年代的绘画·····        | 615 |
| 第三节 | 巡回展览画派与克拉姆斯科依·····      | 619 |
| (一) | 巡回展览画派·····             | 619 |
| (二) | 克拉姆斯科依·····             | 627 |
| 第四节 | 七十、八十年代的风俗画·····        | 630 |
| 第五节 | 列    宾·····             | 637 |

|      |                     |     |
|------|---------------------|-----|
| 第六节  | 苏里可夫和十九世纪下半期的历史画    | 647 |
|      | (一)苏里可夫以前的历史画       | 647 |
|      | (二)苏里可夫             | 648 |
|      | (三)瓦斯涅佐夫、波连诺夫、魏列夏庚  | 656 |
| 第七节  | 列维坦、希施金与十九世纪下半期的风景画 | 662 |
| 第八节  | 十九世纪九十年代至二十世纪初的绘画   | 672 |
|      | (一)伊凡诺夫、卡萨特金、阿尔希波夫  | 673 |
|      | (二)谢洛夫              | 677 |
|      | (三)涅斯且洛夫、伏卢贝尔、K·柯洛文 | 682 |
|      | (四)“艺术世界”和其它画家      | 686 |
|      | (五)十月革命前的艺术概况       | 690 |
| 第九节  | 十九世纪下半期的雕刻          | 692 |
| 第九编  | 十九世纪东欧国家的美术(李 春执笔)  | 697 |
| 第一章  | 罗马尼亚的美术             | 699 |
| 第二章  | 保加利亚的美术             | 713 |
| 第三章  | 匈牙利的美术              | 726 |
| 第四章  | 波兰的美术               | 734 |
| 第五章  | 捷克斯洛伐克的美术           | 743 |
| 第六章  | 阿尔巴尼亚的美术            | 755 |
| 第七章  | 南斯拉夫的美术             | 759 |
| 附图目录 |                     | 771 |
| 附 图  |                     |     |

# 第一编 原始社会的美术

## 第一章 艺术的起源

阶级社会里日益细致的劳动分工，促进了艺术的繁荣，使艺术成为人类创造活动中的一个特殊领域。同时，艺术是人类认识周围世界的特殊形式，远在人类社会阶级分化之前，就已经在原始社会里出现了。最近一世纪来的考古探索，在欧洲、亚洲与非洲发现了许多出于原始社会人类之手的美术作品，这是完成于几万年以前的岩画，石制小雕像，骨制小雕像，刻在鹿角与石片上的图画与图案。其中大部分出土文物是描绘动物的，主要是鹿、野牛、野马、猛犸，原始社会人类十分忠实于他们所描绘的对象，形象生动，表情深刻，洋溢着艺术的魅力。

造型艺术的幼年时代，和人类社会的幼年时代，即和形成人类社会的最初阶段，并不是同时出现的。人类祖先类人猿被赋予人性的过程，是在第四世纪第一冰河时期之前就已经开始的，因此，人类的“成年”就该相当于一百万年以前。出于原始社会人类之手的最早的美术品，大约完成于旧石器时代后期，即阿里尼安时期，这已经是原始社会结构比较成熟的时代，当时的人类，就其体质而言，和现代人并没有什么不同，已经掌握了语言，能够用石块、兽骨与兽角来制造复杂的工具，用标枪与长矛来集体狩猎庞大的野兽。民族结合成为部落，母系社会开始出现。

最古的人类形成为现代的人类。它的过程不会少于九十万年，在这一个过程中，用来进行艺术创造的手和头脑逐渐长成。北京人所制造的石器已经达到高级阶段，已经知道了火的利用。更迟一些的内安得尔人所制造的工具愈益细致，能够使工具适应特定的目的。正是由于多少世纪以来不断的锻炼，使两手能够灵活操纵，使两眼能够概括所看到的事物，并且从所看到的事物中区别出主次，区别出事物的特征。原始社会的人类如果不是为了寻找维持生命所必不可缺的食物，他是不会不辞艰辛地对不容易改造的材料，例如石头进行加工，把它制成工具的。正是由于在工具制造过程中两手得到锻炼，从而使原始社会的人类能够进行描绘与塑造。野兽是原始社会人类的主要给养，多少世纪以来，他们集中了全部注意力来训练捕捉野兽的本领，假使不是由于全神贯注在这样的思考上，他们是不会想到去描绘野兽的。因此，我们可以得出结论，正象普列汉诺夫在他的著作《没有地址的信》上所论证的，劳动先于艺术。其次，艺术的诞生必须归功于劳动。

从实用的劳动工具的生产到非实用的艺术作品的生产的发展过程，是十分明确的。但是，有的学者如格罗塞、克罗齐、高仁施斯坦因等，沿袭康德与席勒的美学观点，认为原始社会人类从事艺术活动，是无目的的，是无利害关系的，是为艺术而艺术的，他们认为人类天赋的对于游戏的向往，刺激了原始社会的人类去从事艺术活动。席勒在他的美学论文里还罗列了一些例子，目的在于证明游戏在人类社会初期就已经出现的论断。但是，我们认为，“游戏论”以及诸如此类的理论还很缺乏依据。

过着穴居生活的原始社会的人类，面对着自然力束手无策，他们经常为食物来源缺乏保障担忧，他们必须为了争取生存而

进行最剧烈的斗争，在这种情况下，他们会把许多精力化费在作为闲暇享乐的游戏上，是一种完全难以置信的事情。

实际上，出于原始社会人类之手的美术，都有它的实用的意义，都有它的功利的目的。岩画与洞窟画上的巫术仪式，目的在于保证狩猎成功。而出现在画面上的某些禽兽，则是被原始社会人类当作种族庇护者的图腾。即使是原始社会人类的文身以及各种装饰风习，也不是出于追求外表的美观。有的时候，原始社会人类企图通过文身以及各种装饰风习来防止被蛇、虫咬伤，有的时候则当作有巫术作用的护身符。或者用来标志猎人的战绩，例如戴上用熊的牙齿做成的项圈，就是说明这一个人曾经是猎熊的参与者。至于刻在鹿角上和石片上的图画，则是作为交际手段的象形文字的萌芽。普列汉诺夫在他的《没有地址的信》里援引了一个旅行者的故事：“有一次，旅行者在巴西一条河沿岸的沙滩上发现了土著所画的当地的一种鱼，他叫他同行的印第安人撒下网去，印第安人捉到了和画在沙滩上的品种完全相同的几尾鱼。显然，土著之所以画这样的图画，是企图把消息告诉自己的同伴：在这一个地方栖息着这样的鱼。”由此可见，旧石器时代的人类是用同样方法来写图画书简的。

从现代文献上可以看到关于澳洲、非洲等地部落土人跳猎兽舞的记载；关于举行打死野兽典礼的记载。在这样的舞蹈与典礼里，部落土人把巫术仪式和狩猎的演习合而为一。有许多事实足以说明，旧石器时代的某些美术具有同样的目的，例如在法国蒙泰斯奔洞窟里，发现了许多旧石器时代的动物泥塑，其中有狮子、熊和马。在这些动物泥塑上有被标枪所掷中的痕迹。显然，旧石器时代的人类在举行巫术仪式时曾经朝着这些动物泥塑投掷过标枪。

这许多无可争辩的事实，促使某些学者修改了他们的“游戏论”，提出“巫术论”来作为“游戏论”的补充。他们并没有放弃“游戏论”，大多数依然荒谬地认为，尽管美术作品被用来作为巫术行为的对象，可是游戏、摹仿与装饰的癖好始终是美术作品创作冲动的泉源。

某些实证主义的学者们则把艺术的起源和自我修饰的生物学本性混为一谈，他们企图援引达尔文关于动物性选择的某些阐述，作为这一种论点的根据，从而认为不仅是人，即使是兽类也具有生物学所天赋的优美情操。达尔文在谈到某几种鸟，牡的用绚烂的毛羽来引诱牝的时，提出了美学情绪对动物说来并不是陌生的这一个假设。达尔文所阐述的事实本身，是无可置疑的。但我们同样可以肯定的是，从这儿引伸出人类社会艺术的起源，是不正确的。例如，我们不可能用鸟类季节迁徙的本性来解释人类旅行的原因，人的自觉的活动和动物的本能的、无意识的活动决不能混为一谈。马克思在《资本论》里曾经以蜘蛛结网、蜜蜂作窠与建筑师、工人造房子相比较来说明这一个问题，尽管这些昆虫的网与窠构筑得十分巧妙，甚至可以使某些人类的建筑物相形见拙，但是在最蹩脚的建筑师、工人与最有本领的昆虫之间，一开始就有着明显的区别，建筑师、工人在造房子之前，在他们的头脑里就已经有了想象中的房子，而劳动过程结束时所得到的结果，符合于在这一个过程开始时他们所具有的概念。这是因为：建筑师、工人执行着他们有意识的目的，这一种目的决定了他们活动的方法与性质，他们势所必然的要使自己的意志服从于这一个目的。因此人类有意识的创造，决不能和动物的导源于本能的活动混为一谈。当人类劳动本身摆脱了初期动物式的劳动形式，摆脱了原始的本能的形式的时候，艺术方才能够诞

生。也就是说，人类劳动发展到一定的自觉程度，是产生艺术的前提。

原始社会人类在描写动物时，综合了自己对于动物的观察，日益真实地再现了动物的形体、癖性、动作与姿态。他们在图画里表述了自己的知识，并且巩固了这些知识，同时他们也学会了概括。在一幅描绘着鹿的图画里表达出从许许多多鹿身上所观察到的特征，从而对发展原始社会人类的思考力起了巨大的推动作用。通过艺术创造活动，原始社会的人类在对大自然的探究中一步一步地摸索着前进。因此，原始社会的造型艺术，同时也是科学的萌芽。更正确一些说，是原始的知识。这种认识形式不可能象后来那样清清楚楚分门别类，区分出这是科学，那是艺术。当时，各种原始因素不可分割地互相纠缠的认识形式，是合而为一的。

旧石器时代的艺术重视描绘野兽而很少描绘人物，也可以作为上述论据的说明。旧石器时代的人类，主要是把注意力集中在认识宇宙的表面。当他们已经能够把动物刻划得十分真实、十分生动的时候，他们所刻划的人物依然十分粗糙。旧石器时代的艺术，并不重视人与人的相互关系。在原始社会艺术里，除了氏族公社的狩猎活动以及与狩猎活动有关的巫术仪式以外，很少看到氏族公社的生活场景。作为狩猎对象的野兽在绘画雕塑上占据了重要地位，这是因为野兽是原始社会人类维持生存的基本资料，研究野兽具有实际利益。同时，这些动物往往属于这样的品种：猎获它们特别重要，而且又困难、又危险，从而需要十分细心地研究，从这一种情况上也可以看出原始社会人类对待绘画与雕塑所采取的功利的态度。

旧石器时代的人类，还缺乏能力明确地区别出真实的事物

与非真实的事物，他们往往把梦中所看到的东西和清醒时所看到的东西混为一谈，原始社会的巫术是从这种神话一般的混乱表象中诞生的，巫术是原始社会人类意识的极度不发达、极度幼稚与矛盾的直接后果。从作为巫术仪式组成因素的绘画与雕塑上可以看出，原始社会人类是企图通过巫术来保证狩猎的胜利的。当然，原始社会的美术作品，决不是始终用之于巫术仪式，它还担负着另外一些使命，例如交换情报等等。但是，大部分绘画与雕塑服务于巫术的目的，也是无可置疑的。

原始社会的艺术，是认识与研究周围世界的原始形式。同时也必须确认，原始社会的艺术是予人以美的感受的，因为美感和实用并没有根本的矛盾。在绘画与雕塑出现之前的许多世纪，人类就已经着手制造工具，制造工具的劳动过程在颇大程度上培养了人类的美感判断力，把形式必须适应内容的原则教会了人类。最早的工具是不定形的，这是一些石块，起初是一面削平的，后来是两面削平的。人们把这些石块用之于不同的目的：挖掘、截切等等。后来，根据不同用途进行了工具的专门化，出现了鹤嘴锄、刮刀、切削器等。这样一来，石块就具备了比较适用、比较精致的形式，人类从这一个工具专门化过程中意识到了均衡与比例的作用，培养了对于美的感受。人类通过这样的锻炼，方才能够着手表达周围世界复杂的表面现象，创造出就美感而言已经十分值得重视的作品。

这样的作品可以举西班牙阿尔塔米拉的洞窟画为例，用奔放的线条与豪迈的色块表达出来的受伤的野牛，充满了生命力，可以从画面上感觉到拉紧了的音乐的颤动，感觉到腿部的弹性，感觉到这一只野兽准备朝前面冲过去，弯下头颅，伸出两角，悻悻地用淌着血的眼睛睨视着。显然，描绘这一幅图画的人，在他



的想象里生动地出现了野牛穿过丛林时狼狈不堪的奔跑，野牛的疯狂的咆哮以及追逐这一群野牛的猎人们声势汹汹的叫喊。

原始社会的人类在许多描绘驯鹿的图画上，出色地表达了这些动物的形体结构，表达了这些动物优雅的神态，用侧着头颅与尖起耳朵来表达驯鹿正在倾听是否有危险或威胁。以迥乎寻常的正确性刻划了雄壮的野牛和美丽的驯鹿的原始社会人类，不可能不具有类似豪放与娇媚、粗犷与优雅这样的概念。

在旧石器时代的造型艺术里已经出现了构图的萌芽。诚然，洞窟壁画在颇大程度上显得凌乱，缺乏彼此之间必要的对比关系，没有表达出背景与环境。可是出现在兽角雕刻与兽骨雕刻上、出现在刀柄或是其它工具把手上的动物形象，手艺熟练，形体作了恰当的安排，雕刻在刀柄与工具把手上的动物，它的姿态造型十分便于柄与把手的使用。群像构图在旧石器时代后期就已经出现，在这些群像构图上，并不是个别形体在平面上简单的罗列。例如在一些描绘鹿群与马群的场面上，通过下述处理而形成蜂拥而来的感觉：出现在远景上的是越远越小的一连串动物的头部或是鹿角，只有站在前景上或畜群里若干动物的形体，画得十分完整。这样的构图也足以说明，当时原始社会人类的艺术概括能力，已经达到了高度水平，他们已经意识到单数与多数之间质量的不同，已经能够从多数中看到个体的总和。

原始社会的装饰形式也表现了概括的特征，即表现了从各种自然形式中抽取、提炼出普遍的特性与规律。人们从自然形式的观察中产生了圆的概念，产生了直线、波状线、曲线的概念，产生了对称、节奏的概念。也象所有的造型艺术一样，装饰形式并不是出于人们的臆造，它是以自然形式的原型作为蓝本的。自然本身提供了许多具有精致外形的与几何形的装饰典范，例如