

裝飾

ZHUANGSHI

工艺美术丛刊

6





贵州苗族刺绣



△ 台江施洞苗绣——袖饰
◁ 苗族少女服饰
▽ 袖饰



◁ 施洞苗绣



贵州苗族刺绣



◁ 动物纹样刺绣



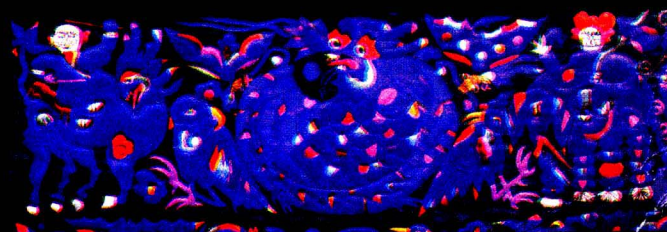
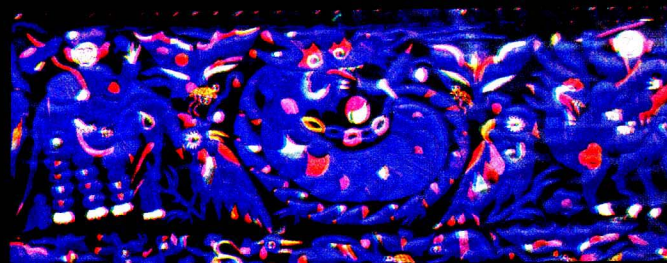
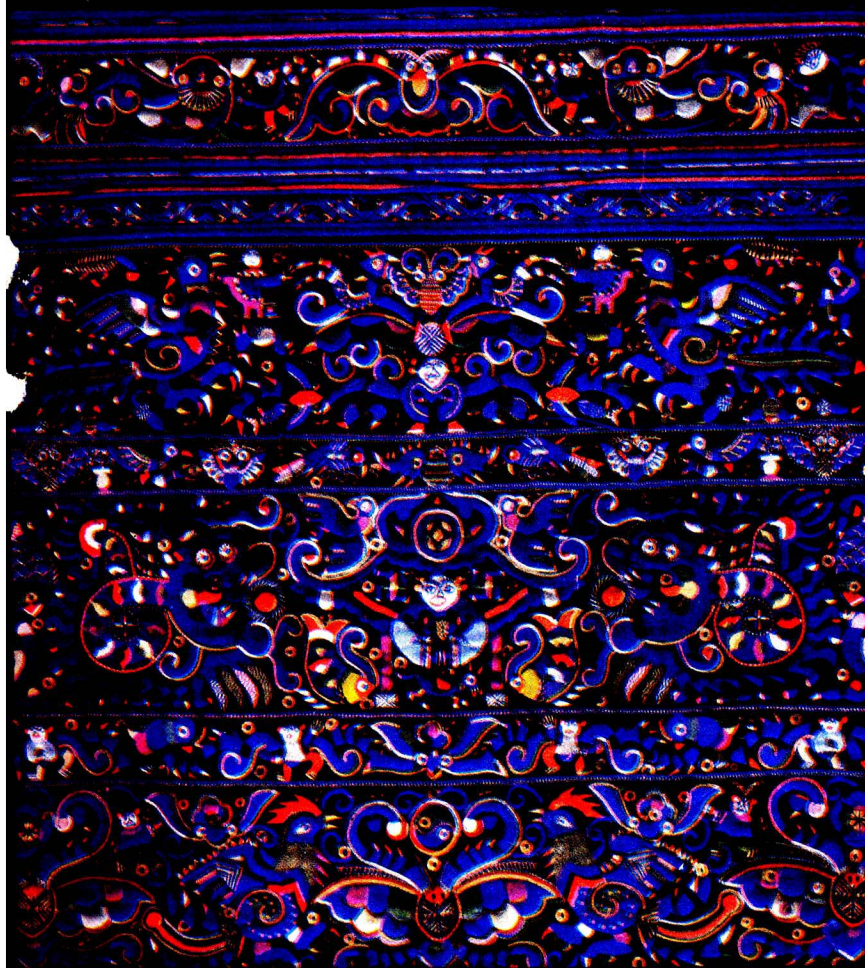
▷ 台江施洞苗绣



◁ 台江施洞苗绣

△ 台江苗绣

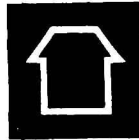
▽ 台江苗绣





装饰

第六辑



ZHUANG SHI

工艺美术丛刊

图案漫谈一线 雷圭元 (3—5)

(插图18幅)

论工艺与科学

——材料和技术在工艺美术

中的地位和作用 田自秉 (6—8)

论构成 辛华泉 (8—10)

图案设计构思 姜 今 (11—12)

中央工艺美术学院学生作品选登

(影写版22幅) (13—17)

陈刚彩塑作品选登

(影写版4幅) (17—18)

(彩色胶印7幅) (19—20)

糖纸艺术 张大英、邬美坤、郭小苓作

(彩色胶印38幅) (22—23)

美国现代印第安女画家海伦·哈定作品 许敏供稿

(彩色胶印4幅) (24—25)

敦煌伎乐舞蹈 洪锡徐、高大莉、刘庆孝临摹

(彩色胶印4幅) (26)

敦煌伎乐舞蹈 刘庆孝、王希华整理

(影写版45幅) (27—30)

新竹高于旧竹枝

——看82届学生毕业

设计、插图部分 邱承德 (31)

(影写版17幅) (31—32)

期刊装帧设计小议 何燕明 (33)

(彩色胶印4幅) (20)

中国城乡展览在巴黎 何镇强 (33—35)

(插图4幅)

苏联纪念性艺术 严尚德供稿

(影写版13幅) (36—38)

(彩色胶印8幅) (39—40)

纸塑动物浅谈 路荣启 (43)

(影写版10幅) (43—44)

唐代外来纹样民族化

的几点看法 诸葛铠 (49—51)

(影写版15幅) (47—48)

初探贵州苗族刺绣图

案之源流 岐从文 (52—53)

陶瓷捏塑 金宝升 (53)

(影写版10幅) (45—46)



他在抒写无声的诗

——记书籍装帧艺术家

曹辛之 鹿耀世 (54—55)

(彩色胶印·4幅) (21)

黑龙江省原始陶器的

造型与装饰 杨永善 (55—57)

(插图8幅)

服装色彩 千村典生著、李当岐译 (58—60)

(彩色胶印28幅) (41—42)

封面：贵州苗族刺绣

封二：贵州苗族刺绣

封三：贵州苗族刺绣

封底：苏联纪念性艺术

本期图片除署名外均为杨德福摄影

漫 谈 图 案 线

雷圭元

中国图案中的线，是很重要的一个母题，应用得非常广泛而且变化无穷。从五、六千年前的新石器时代，就是再早在旧石器时代，已经有很美的线刻装饰在骨器上。彩陶上的装饰更是丰富多采。后世的几何纹样，即从此时开端。应用得最多而且发展为千百种花样的，要算中国建筑中的窗格、栏杆、花砖、花墙等的图案。传流到今天的，不管是宫廷建筑、寺庙建筑、庭园建筑、民房等建筑中，看到历代工匠们匠心独运，创造出千千万万用直线曲线组合成的几何形图案，真是巧夺天工，美不胜收。明代计无否著的《园冶》一书中樞扇、栏杆等样式，就有一百多种。如果能把全国的这一类装修收集起来，那是非常可观的一部几何纹样集了。

为什么中国历代的图案设计，把“线”提到这样高度和这样普遍的地位呢？

我看到研究古代文字学的对于直线中的×这个纹样是这样解说的：“结网为复杂之技能，非传授不能获得，故引伸为教训。”指的是一个“学”字。学字古写是学。像两手在结网，并有传之子孙的意思。（见《殷周文字释林》128页）。我认为这个解释是说对了的。一种“线”的形象的产生，是有所依据的，后世的几何形因为因循转传，已不知真意。但只要深入地考其来源，无不有根有据。我已

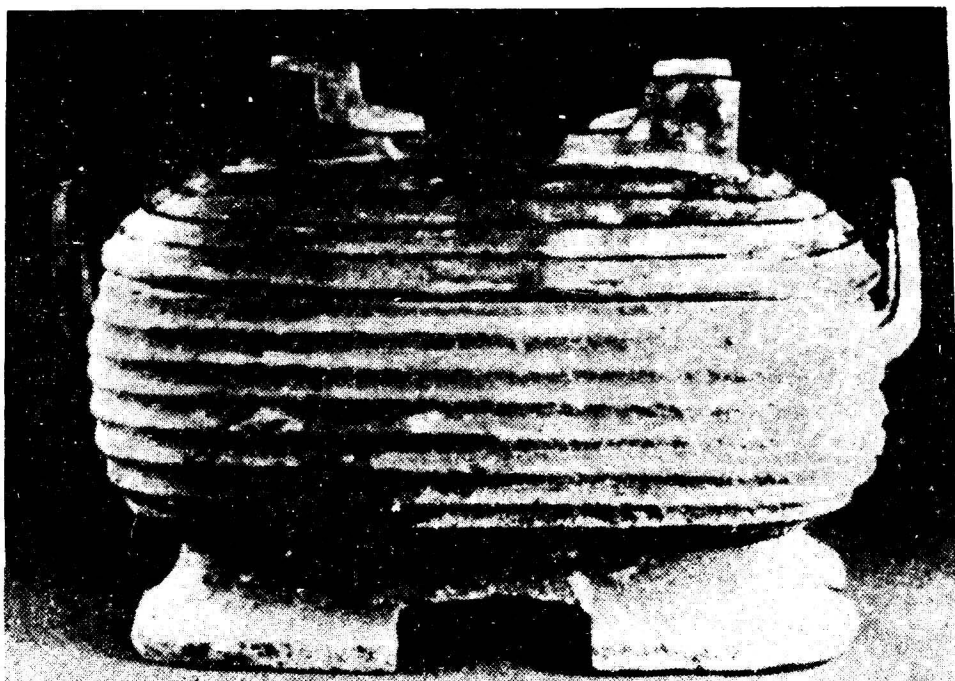
经讲过S形是从陶纺轮上“太极图”形传下来的，“涡形”是从同心演变而来的，象抛物线样的曲线，是从狩猎用的“飞石索”引出来的。这些纹样，不是根据自然形，就是从生产中积累演变而来，现在都能在彩陶装饰上一一得到证明。

线，在原始生活中是一件了不起的大发明。有了线，就有衣穿；有席坐、卧；有绳猎兽，捕鸟；有网得鱼；有绳索捆竹木，盖房子。又因为线的制造和应用，给原始人类双手以技能，这些技能熟练以后，就成为一种艺术，这种手艺表现在彩陶上，就成为花纹，成为人类智慧的结晶。久而久之，在视觉上成了不可抹杀的、生活中不可缺少的一种美的形象了（没有线就会觉得单调）。

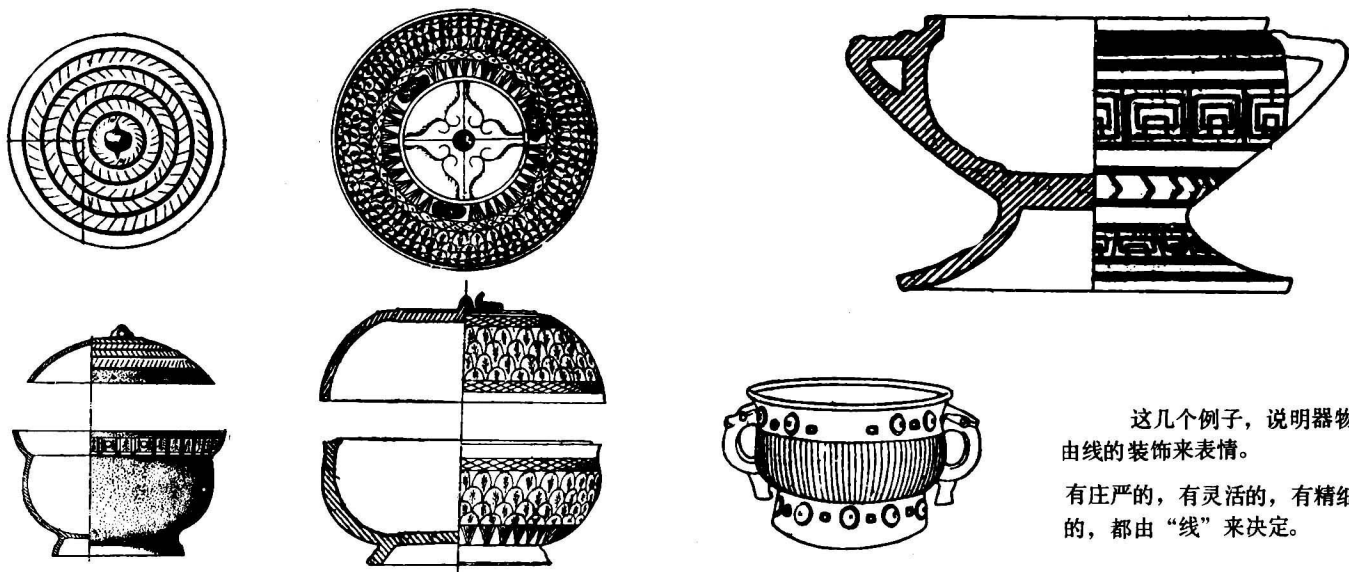
艺术的线与生活中实用的线是紧密联系的。如×交叉线在艺术上是美的，在生活中也是最实用的。如作篱笆；捆扎生产工具等的把手；编织器物；结网；结扎木架等等，都用×交叉线。因此，×线使人们产生一种与现实生活联系的情感。这种线的感情，我们在古今中外艺术作品上可以举不少例子。如古希腊、古埃及的柱子上的直线，给人一种崇高的感情。陶器、或者铜器上加上几圈弦纹，就感到坚实和稳定。战国漆器上出现了旋转圆浑的曲线，给人一种轻快的感情。汉砖上排列得齐整的线，给人一种肃穆的感觉。



网线把器物加固起来，感觉十分舒服。



瓦楞般的平行线使器物安定，感觉大方。



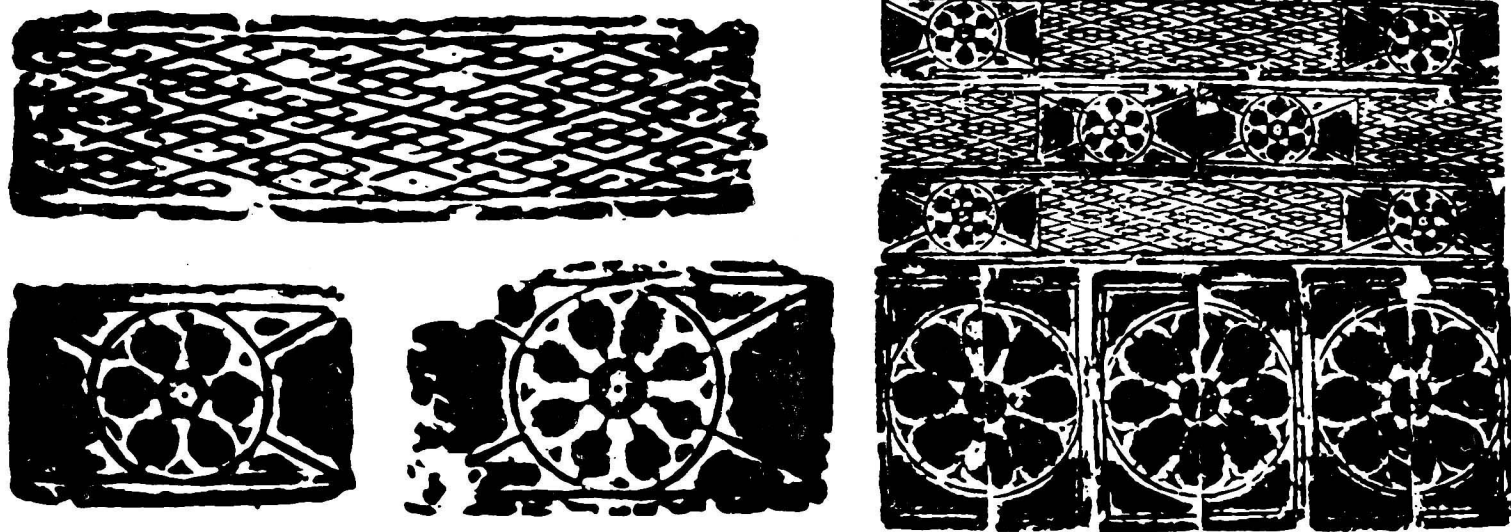
这几个例子，说明器物面貌，可以由线的装饰来表情。

有庄严的，有灵活的，有精细的，有朴实的，都由“线”来决定。

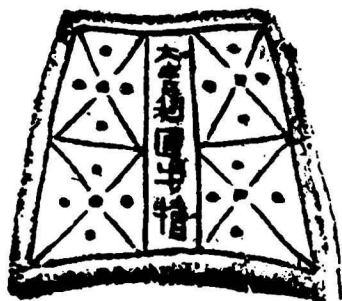
线，可以象音乐一样，谱出各种曲调。也象诗一样，可以有风、雅、颂之分。如同夏鼎商彝上的线，组织得严肃规矩；春秋战国时代在铜器、漆器上的线则放荡不羁，正象楚辞一样的美；唐代的装饰，既富丽又飘逸，异国情调在图案上产生一种新风格；宋代则书法盛行，文人雅士，过问了日常用品的装饰，笔情墨趣的线条，特别在茶具上、酒具上风行一时；明清时代，民间图案象蜡染、蓝印花布、民间刺绣、挑花，从劳动人民手中创造的线条，是那么朴素大方，与当时的宫廷图案的趣味正相反，是健康的富有生气的。然而，正在蓬勃发展的具有民族特色的图案都好景不长，鸦片战争以后，随着帝国主义的经济侵略而来的是文化侵略，图案也遭到了厄运，宫廷的没落繁琐的作风，

外来的矫揉造作的形式和线条，代替了几千年传流下来的民族民间图案，风格之低，成为半封建半殖民地图案的征。这是令人忧虑的衰退现象。希望这种现象，在今天不再重演。我想也决不会让它卷土重来。

最近读了一点书，翻了一下历代的图案作品，想到图案事业与四化的关系问题。生产发展了，生活提高了，人民的文化水平日益增长，要求美化，要求装饰，要求生活用品的花色品种具有民族气魄、民族色彩。决不愿这朵历史悠久、享有精神文明盛誉的中国图案之花，再受摧残吧。因此，我提出，从传统中取其精华，再创造出新时代的美的线和形，丰富我们社会主义的新生活，研究一下传统图案，是很有必要的吧。



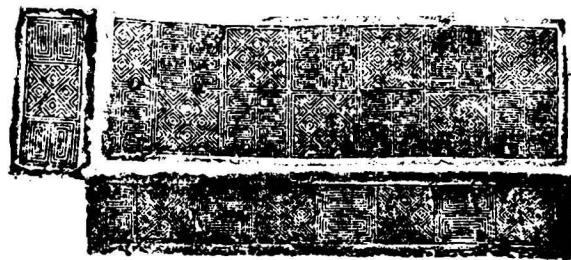
汉砖上的线，在建筑上集合起来产生许多变化。



钟上的点和线，正象奏乐的声音。



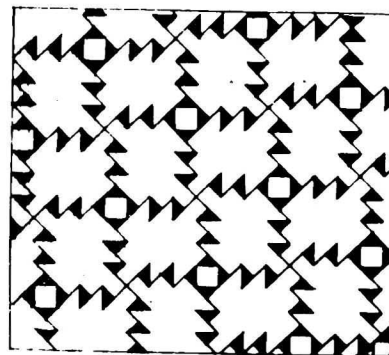
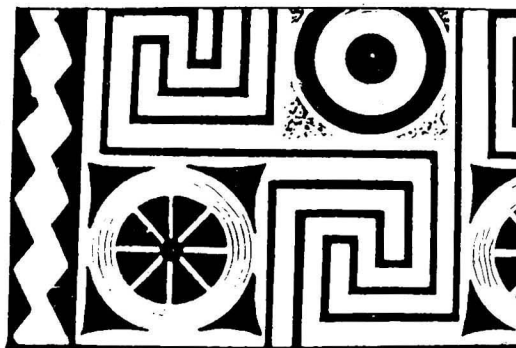
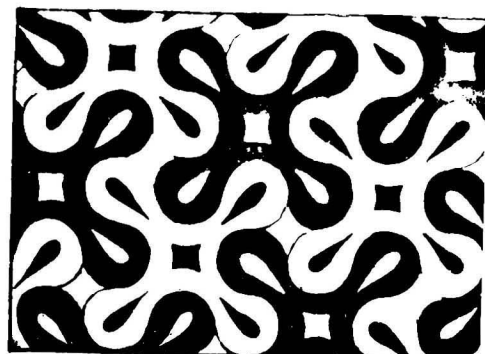
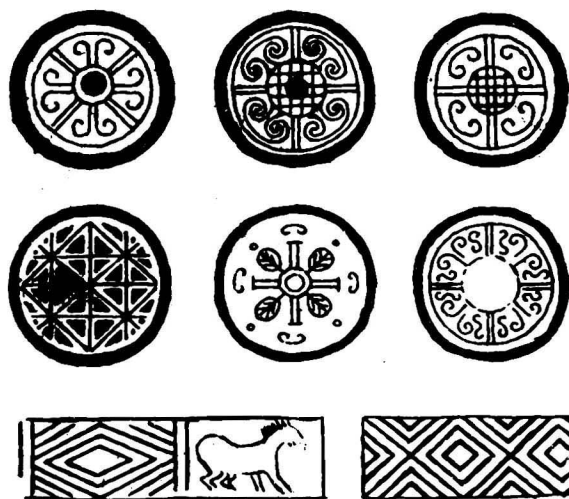
砖上的线朴素大方，像琴声振荡。



汉砖上的线刻给人一种变化无穷的美感，
水平、垂直、交叉，象一篇瑰丽的文章展示出来。



汉瓦当上的线，变化之多，
安排设计的美真是无隙可
击，十全十美，与砖上的直
线配合在一起，真是相得益
彰了。



两幅古埃及天花板装饰图案，直线和曲线的运用，也达到了完美的程度。

法国装饰图案，利用交叉线演化出来，
可启发我们对线的运用，在构图上作为借鉴。

工艺美术, 是对于生活用品进行美学加工的美术, 是运用物质材料, 通过技术手段, 以达到实用和审美要求的美术。工艺美术和科学(这里具体指材料和技术方面)有着密切的关系。工艺美术创作, 既是物质生产, 也是精神生产, 它反映一个国家、一个民族、一个时代的物质文化和精神面貌。

工艺美术创作, 就全过程而言, 可以分为设计和制作两个阶段。从工艺美术的发展看, 以前的工艺美术创作, 设计和制作是溶为一体的。手工艺和民间工艺, 大都是如此, 在创作过程中, 既是设计者, 也是制作者。工艺美术的设计和制作的分工, 是工业革命之后的事。这种分工的结果, 容易造成这样的概念, 即工艺美术创作只是设计, 而制作则是生产者的事。把制作和复制混淆起来。这种看法显然是不全面的。

工艺美术的创作过程, 从实质看, 设计只是意象的记录, 是务虚的手段; 制作才是物质的体现, 是以虚求实。设计是创作的预备阶段, 制作才是创作的完成阶段。设计以制作为条件, 制作以设计为依据, 两者互相依赖, 互相联系。

这样看来, 在工艺美术创作过程的设计工作中, 物质实体性的概念非常重要, 否则, 容易形成纸上谈兵, 或达不到预期的艺术效果。

事实上, 设计也往往并不能完全体现出制作中的实际效果。例如, 丝绸的柔滑, 金属的光泽, 木材的纹理和质感, 只有在物质的制作中才能真实地显现出来。而且, 在制作的过程中, 往往能产生许多超越设计的种种艺术效果。例如, 陶瓷的窑变和开片, 蜡染的裂纹, 绞缬的色晕, 都是在设计中所不能完全具体规范, 而是可以在制作中获得意外的艺术效果的。所以, 从这意义上讲, 工艺形象只有完成制作, 才最后地被确定下来。

同时, 设计和制作的依赖和联系, 也并不是机械的、被动的。它们又往往互相充实, 互相促进。设计可以发展新的制作, 制作又可以激发新的设计。

显然, 工艺美术创作过程中的设计阶段和制作阶段, 材料和技术占有十分重要的地位。在我国古代的许多工艺理论中, 都非常强调“材美”、“工巧”在创作中的作用。材料和技术不仅是工艺美术创作的具体表现的手段, 而且, 它为工艺美术提供了美的条件, 对于工艺形象产生着重要的影响, 而这一点, 往往为工艺美术工作者所忽视。

下面, 我们分别从材料和技术方面, 阐述它们对于工艺形象的造型、装饰、色彩的关系。

二

有人说, 工艺的历史, 也就是材料的历史。这话虽然不够全面, 但却具有一定的道理。它反映了材料在工艺美术发展中的重要性。

各种物质材料, 具有不同的物理或化学性能, 具有独特的纹理、色彩和光泽。材料对于工艺美术创作, 是体现工艺内容, 充实工艺形象的重要因素。优秀的工艺美术家和民间艺人, 在运用和处理工艺材料时, 往往能显现出卓越的艺术才能。

不同的材料, 由于物质性能的差别, 影响着不同的造型。

竹材是富有韧性的, 因而适于编织, 在器物造型上可以充分体现其直线体和曲线体。玻璃是经过原料的溶化而吹制或压制的, 所以造型可利用在制作时的可塑性。木质家具和钢管家具会呈现两种不同的造型特色。木材要作成曲线则费工费料, 所以木制家具的基本形往往是直线; 钢管则较适应作成现代流线型, 表现出较多的曲线。用火或用电作热能或动力所构

成的器皿造型，是大不相同的。唐代张萱《捣练图》上所见的熨斗，和现代电熨斗的造型有很大的差别。照明用的油灯和电灯，拂暑用的纸扇和电扇，其情况也是如此。

装饰和所用的材料有着密切的关系。

不少物质材料，都具有美丽的自然纹理。有的材料，在制作过程中，由于物理或化学的作用，常常产生某种独特的装饰效果。

木材具有各种木纹，常被用作家具的装饰，这是大家所熟悉的。石材的斑纹也很复杂，特别是水成岩的大理石，石质常呈现各种奇异的斑纹，有的似云雾，有的象山峦，我国古代家具常嵌银这种大理石片，它是家具艺人用作装饰的良好材料。蜡染工艺由于蜡在受热溶化到冷却收缩过程中所产生的裂纹，入染后形成参差交错的纹理，具有特殊的装饰效果。宣德时期青花瓷器所用的青料“苏泥勃青”，由于它极易被火溶化，而本身也起着媒溶剂作用，因而烧制时不仅溶入釉骨，而且也产生一种浓淡相杂的斑点，加强了它的装饰性。玻璃是具有反光的物质，可以充分运用它的不同装饰面的折光和透明性，使之彼此透照，相互辉映，构成复杂而变幻的装饰变化。

材料的色泽，是可利用增强艺术效果的重要因素。工艺色彩的形成，一种是利用和发挥材料本身的色率，一种是运用其它附加的物质，例如入染、涂刷或电镀等。工艺材料的色彩，不论是材料本身的自然色，或加饰别种物质所形成的人工色，都是极为丰富的。据材料学家研究，即如石材的色率，也是异常复杂的。而同一色料，应用在不同的物质上，又会产生种种不同的色彩效果。工艺美术的色彩，多数是物质材料的显现，而不是绘画的结果。在工艺美术创作中，如何考虑和运用材料的色彩性能，乃是非常重要的。陶瓷的釉色，是不同釉料配合的成果。丝织物的华美的光泽，可以说，是用画笔的表现所无能为力的。古代劳动人民善于发挥材料的特点，丝织工艺中缎织的方法，充分体现了它的色泽美。贝壳是一种普通的物质，用在漆器上的螺钿，因受光而显现彩虹般的光泽，形成在质朴的漆地上而又具有绚烂的美。

科学的发展，为工艺材料开拓了十分广阔的领域，除了传统的木、石、金、漆、丝、毛等材料外，现代的化学纤维、人造板、塑料、萤光色等等，增添了工艺美术的品种，更丰富了工艺美术的色彩。

技术是指制作方式。因为材料的不同特性，因而影响着不同的技术。有人把技术从理论上分为以时间为属性的制造技术，和以空间为属性的造型技术，也是具有一定道理的。显然，对于工艺美术说来，技术不只是指制作的方法，也是指表现思想的手段；不只是包含着进行制作，而且也包含着如何制作。

不同的造型，是和特定的技术有关的。青铜器采用模铸，其造型则应适于范块拼合的要求，以便于制作。焊接方法的应用，则可增多如钮、环、把手、链条等附件，大大丰富了器物的造型。失蜡法的创造，能够使造型作成镂空和非常纤巧的各种样式，更增添了异彩。《考工记》把陶瓷制作分为陶人和旌人，前者是用陶钧制造圆器，后者是制作不规则形，在远古的时代里，就已有不同的制作方法创造不同造型的技术分工。

装饰也是如此，不同的技术，形成不同的装饰效果。黑陶上所显现的各种弦纹，是由于轮制的有规律的转动而形成的。哥窑瓷器上的开片，除了是由于胎和釉的膨胀系数的不同所引起，也和坯体向一定方向引伸所产生的对抗还原力有关。古代丝织中经锦和纬锦，由于显花方法的不同，而产生不同特色的装饰花纹。挑花是由十字绣组成花纹，因而图案秀丽，富于装饰性；补花是用布贴成花纹，因而图案的面块要大，以适应制作特点。蓝印花布系用雕版制成，花纹多用点或线构成，使雕版连接而不易脱落；蜡染为突出斑纹的效果，花纹的面积不宜过小。夹缬是用雕板入染而成，花纹出现对称的格式；绞缬是用线钉绞成蝴蝶或花朵，入染后花纹具有渐次深浅的晕染效果。战国铜器流行用模印的方法进行装饰，所以花纹多形成四方连续的网纹；金银错用金银细丝银嵌成图案，所以花纹纤巧而流畅。

在色彩上，即使是同一成分的原料，但由于制作技术的不同，而能呈现出种种复杂变化的色彩效果。陶瓷的釉色，由于烧制火焰性质的不同（氧化焰或还原焰），以及加热或冷却方法的变化，而可表现出多种不同的色彩。铜盐釉料在用氧化焰烧制时，可以出现青绿色；而用还原焰烧制时，则又可获得美妙的红色。丰富多彩的天目釉，由于烧制时冷却速度的不同，釉中所含三氧化二铁所形成的各种结晶而呈现出多种的斑纹和色彩。在染织工艺中，染料用酸性或碱性处理，产生不同的色彩。红花的红色素在碱性条件下呈黄色，用酸性中和则可获得鲜红色。《考工记》、《齐民要术》、《天工开物》等古代工艺著作，都具体记述了用不同的制作创造各种色彩的染色方法。在织锦方面，织金锦虽然同样是用金

论 构 成

辛华泉

时代不同了，我们的艺术当然应该随着科学技术及精神意识的影响而具备不同的面貌，而美，亦有与昔日不同的含义。因此，艺术教育必须探求哲学和科学间的新秩序。因为除了哲学是造型设计的根据外，还要在人类的视觉现象和感觉关系中，也就是在空间和色彩等影响人类心理的经验和事实当中，去寻找造型设计的原理。这种综合性的新秩序，对于现代设计的真、善、美及设计教育来讲，犹如经济之于工业，是非常非常重要的。

作为设计的基础教育，则应该启发和培养有关这种新秩序的创造、感受、判断及造型能力。欲达此目的，就必须科学地研究形态，了解形态是由哪些要素组成的，其形成方法又有哪些规律。就象世界上的东西种类繁多，但归根结蒂都是由物质组成的，一切物质又都含有相同的一切最简单的元素（如碳、氢、氧、氮、铁等），并由这些最简单的元素组合或化合而成一样。这是无机形态形成的客观现实。然而，我们所创造的形象，一方面是实物，另一方面又是给人看的视觉形象。由于人的参与，这种视觉现象和其客观存在往往并不完全一致。其原因就在于其被知觉的过程

有着三个不同的阶段：

物	—映射—	视网膜	物理过程
网膜	—成象—	大 脑	生理过程
大脑	—判断—	传 出	心理过程

所以，我们创造形象还必须研究形态构成的物理、生理和心理效果。

总之，设计的本质是创造全新的形态、过去未曾有过的形态，尽管人类的创作冲动有两种——模仿的冲动和抽象的冲动，但科学地将两者有机地统一起来的，唯有形态构成学。

构成的含义

以形态或材料等为素材，按照视觉效果、力学或精神力学原理进行组合就称为构成。这是一种既包括机械性作业又包含思维运筹的直观操作，所以它是形象思维与逻辑思维相结合、理性与感性相结合的产物。

构成主义是从1918年开始在苏维埃进行的革命造型运动。1917年俄国发生了十月革命并建立了无产阶级专政，新的制度促使了文化的变革，在美术方面由于不满当时盛行

线织成，但由于用捻金、平金、金丝等对金线加工方法的不同，因金线不同反光率而产生复杂的色泽变化。传统的妆花采用“过管”的织法，用装有多种色丝的竹管代替织梭，即时配色，边织边绕，因而获得极为华丽的色彩效果，为人们赋予“云锦”这个诗意的名称。

三

我们对材料和技术在创造工艺形象中的地位和作用进行了阐述，说明了工艺美术的表现手段，就不仅仅是应用绘画手段，而且还要运用科学手段。科学手段对于工艺形象的艺术表现力，具有无限广阔的天地和发展前景，应当引起工艺美术工作者的重视。

工艺美术是艺术和科学结合的产儿。从这意义看，工艺美术具有边缘学科的性质。工艺美术工作者除了必须研究美学，而且还应当注意科学，充分运用现代科学新成果。那种认为工艺美术只是美术（甚至只是绘画），而材料和技术则是生产部门（科学部门）的事，这种观点显然是不正确的。当然，我们重视材料和技术在工艺美术中的地位和作用，注意运用科学手段，不等于说艺术和科学没有分工，也不等于说科学可以代替艺术。我们认为，材料和技术，都是被人所掌握的。人的主观能动性和创造性，使在同一科学条件下，产生千差万别的丰富多采的工艺形象。用辩证的观点对待工艺美术范畴中艺术和科学的关系，这也正是我们区别于功能主义、结构主义的根本点。

工艺美术家如同音乐的指挥，电影的导演，对材料和技术进行深思苦虑的规划、安排、使用和运筹，创造出适用、美观、经济的各种生活用品，为人民服务，为社会主义服务。

的意大利未来主义,作为适合共产主义的新造型运动而确立了构成主义。它反对没有实用性的艺术,建立在产业和批量的观念上追求造型的社会性。最早将构成作为设计教育专门课程教授的是瑞士的约翰·伊顿,后来由包豪斯造型学校发扬光大,成为设计教育的基础,引起全世界艺术界的注意。

关于“构成”与“造型”在概念上的区别,我以为将形态要素按照一定的原则进行组合,其创作行为称之为构成,而所创作之作品,则称为造型。

构成并不完全抽象

有人指责“构成专搞抽象”。这种指责是极其片面的。

诚然,当年的构成主义排斥艺术的思想性、形象性和民族传统,凭借长方形、圆形和直线形等构成抽象的造型。但是,随着科学技术的发展,如今的构成早已超越了二、三十年代靠直观感觉的技术时代,而大大地扩展为科学、技术、工业、经济和社会发展的综合体。它已经在设计的领域中形成了一个独立的学科,1973年日本原东京教育大学一迁到筑波,就把原构成专业扩建成以构成研究为主体的构成学系。这不仅是对构成在设计教育中的地位肯定,而且从学术本身的发展来看,也确应如此。因为在人类所有创作活动中,取决于绝对不变的物理法则的因素变得越来越重要。这里,首先要说明的是“抽象并不是一个坏东西”。抽象(ABSTRACT)的本意是提取,“取其精华、去其糟粕”正是我们普遍运用的认识方法,至于提取概念、形象、色彩还是声音,自然根据人的需要而定。当然,不一定是抽象都好,不过作为一个不可缺少的认识过程,抽象是不能否定的,更何况离开了抽象,人类的认识就不能飞跃。比如在我国的传统图案造型中,一笔水纹可以使人想到大海,一条小鱼可以联想到丰富的生活。于抽象之中常显现着具体的启示:三个点子是星星、一串点子是玉佩装饰、三个三角形是一座大山、一根曲线是云彩、平行线表示大河流、折线表示山岭、交叉线表示鱼网、兽网……。以图形来绘声绘影,给人一种既是美的形式又是生动的形象语言的印象。这种形式的构成就是从具体事物抽出其具有特征的点、线而组织的几何形,这些几何形具有一定的美的法则和一定的思想内容。前一时期有一个西德的科技摄影展览,许多照片都表达了抽象和具象的关系,也说明了人类认识的深化。它使我们认识到现代人所追求的已非人类肉眼范围所见的形态,而是物体的“真实”姿态——包括心理的、物理的以至哲学的形。这种实体与真

实性的追求,是人类不满足于表面的观察、研究和鉴赏的结果。

其实,指责“构成专搞抽象”的实质并不在于反对抽象形态,而是想把今天的构成与现代绘画中的流派混同起来,以便加以反对。实际上,我们所探讨的构成与现代绘画的流派有着本质的差别,我们所搞的构成,目的是创造实用的、经济的、美观的产品而不是欣赏性的纯艺术。即便从创作思想来看,它们也有着各自不同的特点。比如:

写实主义认为形是客观的、永恒不变的;

野兽主义和表现主义强调主观,最先将自然形予以单纯化和变形;

立体主义最先将自然解体并否定远近法,把对象的形从若干个视点予以分解,然后自由地重新加以组织;

未来派也是把自然分解再加入运动和时间两要素,并认为内部与中空周围的空间是相互关联的。也就是说,立体主义是从物象外表来表现各视点的关系,而未来主义则意识到物象内部所造成的空间形;

构成主义与新造型主义则完全脱离自然而专表现抽象的形;

超现实主义是利用深层心理的活动,应用自动性的方法以寻求象征化及记号化的形。

而我们现代的构成学,最终是以工业设计为目的,它所创造的形态,或根据自然和生活的现实,但注入主观的联想与感情,而这种感情表现是以社会共通性为基础并非作者个人所独有,这样才能保证其销售,所以它是“主观”与客观的结合;或者将对象分解然后重新组合,虽然也追求创造具有生命活力的形态,但是这种组合要受工艺和材料的制约,这样才能保证其物质功能的兑现,所以它又是艺术和科技的结合;再者,由于它的实用性,这种组合便有着一定尺度和比例的限制,但它又不是工程计算性的而是直观判断性的,这样才能保证其精神功能的完成,所以它又是理性与感性的结合。总之,我们所研究的构成与现代绘画的流派终不能同日而语。

其次,构成已作为一种科学的思想方法而确立。这种方法的重点就是用分解组合的观点去观察、认识并创造新事物。因此它与形态的抽象性和具象性完全没有关系。比如中国的传统图案构成中,就有许多具体形象(花桃结合等),也有很多抽象构成(彩陶纹样等)。并且,作为构成的原则也都是从自然与生活形态中提炼出来的,比如形态所独自存在的生命活力,就是将物体内部应力的运动变化看作

生物的生长变化,这一点我国东汉蔡邕论书法时曾讲过:“好书之体,须入其形,若坐若行、若飞若动、若往若来、若卧若起、若愁若喜、若虫食木叶、若利剑长戈、若强弓硬矢、若水天、若云雾、若日月、纵横有力象者,方得谓之书。”(书苑·菁华)。这清楚地说明了抽象是以具象为基础的,而构成原则也是以自然为源泉的。

第三,虽然构成既包括抽象形态的构成又包括具象形态的形成,但是从我国设计教育的历史和现状来看,研究具象多,基础也雄厚,而对于抽象构成的知识则比较浅薄。在这种形势下,当前的构成教育多侧重些抽象形态也应是无可非议的。

我这样反复强调抽象形态的意义,不仅出于认识的原因、历史的原因,更重要的是我们所设计的形态,凡是属于工业化批量生产的,其绝大部分都是抽象形态,这一现实不能不引起我们足够的重视。

构成与中国

中国有构成吗?可以毫不迟疑地答曰:中国自古以来就有。

《周易》中的八卦,就是用一、--符号所组成。以“—”为阳,以“--”为阴,名称是:乾(☰)、坤(☷)、震(☳)、巽(☴)、坎(☵)、离(☲)、艮(☶)、兑(☱),主要象征天、地、雷、风、水、火、山、泽八种自然现象。

作为表意体系的方块汉字,就是意符和音符的合体,其组合形式又分上下、左右、上中下、左中右、参差五种。最近发表的中文电脑打字机更将汉字分解为“点、横、竖、撇、捺”五种基本笔划进行各种组合书写。

中国画的多重透视是从四面八方将自然现象不同时刻和角度的每一面同时呈现。这种视境犹如电影中的蒙太奇一样,在中国的诗歌中也普遍应用,如“国破山河在”。“国破”与“山河在”这两个镜头同时呈现,毋需外界的说明就使人感到画面上两个意象并发所构成的对比和扩张力,这种扩张力是由两个意象之间的“未定关系”所产生的。

中国图案纹样中的二方连续、四方连续、适合纹样等都是将一个或数个单独纹样作组合配置的组织形式。

京剧的表演也是由手、眼、身、发、步等要素来表现人物的性格与情绪的。即便是日常生活中的哑语、现代生活中的旗语……也都是构成。因此,恐怕不能说构成完全是国外的东西吧。

那么,中国有没有构成理论呢?

虽说中国没有系统的构成理论,但精辟的见解、闪光的思想并不缺乏。如《老子》中说:“朴散则为器。”朴

者系未经加工的素材,意思是说只有将原物解体,才能作成器具。石涛在《画语录》中一开始就说:“太古无法、太朴不散,太朴一散而法立矣。”这就是将对象分解,以便重新造形的思想。切莫小看了这重新组合,它将产生与原素材完全不同的形态,又是老子说得妙:“埏埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。是故有之以利,无之以用。”确实,我们捏土造器,则器的本质已不再是土,而是其中产生出有用的空间(即“无”)。这不就是重新组合的构成原则吗!关于这一方面颜光祿说得更清楚:“图载之意有三,一曰图理,卦象是也;二曰图识,文字是也;三曰图形,绘画是也。”(张彦远画论)

是根据这些观点还是实践本身的选择虽无从考证,然而中国的构成确实有着自己的风格和传统。中国园林中的砌石,讲求“瘦、透、漏、皱”;山水盆景的造型,讲求“幽、秀、险、雄、清、通、阔”;树桩盆景则追求“清、奇、古、怪”;汉字的结体原则是“象形、指事、会意、形声、转注、假借”;书法讲求“气韵生动”;绘画追求“神似”;表演艺术讲求“精、气、神”……。总的来看,都在追求着意境的表现。

请千万不要误解我想证明构成是中国发明的,并以此来提高构成的地位。不是的,我只想说明构成不是舶来品,在中国自有它广泛而深厚的基础。其实,构成在中国是否发展,这与国粹或洋货毫无关系,试想中国本无火柴、本无电灯、本无汽车,中国词中本无“干部”、“布拉儿”、“的确良”……,现在不都有了么。再想想我们学过的数学、物理、化学……不也并非道地的国粹吗?所以,不管构成是出自我国还是来自外国,只要它是科学的、实用的、是需要掌握的,就应该有其位置,也必然要有其位置。既然如此,谈论“构成与中国”其目的何在呢?主要想说明:构成在中国虽向来缺乏系统地发展,也少见巨幅的著作,但古籍中不少凝炼的事实观察与一言片语的精到见解。而思想的流传不是结晶凝固的东西,不象传家的宝石可以历代相传,随时都可拿出来戴在头上,永远是一样的光彩夺目。思想的流传必须不断地努力,在新的应用中使它演化,才能维系其生命。所以,若与外国的构成理论相对照,一则可以作为研究的佐证,二则反过来用构成理论辨析、疏通,也许有把中国传统的构成理论整理起来的希望。果能如此,必将建成我国设计教育的新体系,并对设计作出更大的贡献,这是因为构成与设计有着密不可分的关系。

构成与设计

构成并非设计,仅是对设计所包括的、(下转60页)

图案设计构思

姜 今

图案设计,是艺术构思,是内容与形式、理智与感情、美与用的辩证的统一。

图案设计的成败,要注意两个方面,一是艺术构思,一是表现技巧。

艺术构思,是决定设计的倾向、深度、意境的关键。技巧是为了体现构思。目前,许多设计缺乏深度,不敢大胆地运用形式美的法则和艺术技巧,关键在构思不成熟,没有把握,缩手缩脚,不能突破一般化。

图案美

图案设计,什么是美的,什么不美,怎样才美,怎样就不美?这里面除了艺术技巧外,还涉及到美学问题。许多人只谈音乐、绘画、雕塑的美学,不谈图案的美学。认为图案的实用性降低了它的精神作用,从而把美学抽象化、神秘化,好象真正的美,是排除功利而高于一切的。这种观点,起源于精神产品与物质产品的分离,文人的作品与工匠的作品的高低、文野之分。很显然,这是阶级偏见所造成。

试问:如果认为生活中的工艺品,由于使用价值从而降低了它的艺术价值,那么彩陶、青铜器又为什么能成为高尚的象征文化的艺术珍品呢?

在原始社会、青铜时代,它们同样是生活用品,同样是工匠制作出来的。

这里面的确存在美不美的问题,存在着反映民族文化、反映时代的精神面貌、反映出艺术构思的水平问题。美学问题,不是在工艺美术中存不存在,而是设计者如何认识这些问题。

图案设计作品,的确不是纯粹欣赏的艺术。音乐、绘画、雕塑是直接精神领域里起作用的,因此美是它的第一性。关于在什么情况下欣赏,在什么环境下运用它是第二性的。而工艺美术品,从图案设计到产品的诞生,物质是第一性的,它对精神的影响是第二性的。因此,美是工艺品的属性。但是,这种美,当它解决了物质使用条件的问题时,就可能上升到第一性。

工艺品,从表面现象来看,它有实用而不美者,有美而不实用者;但从图案设计的本质来看,美与用的矛盾是对立统一的。真正好的工艺品,它愈美就愈有实用价值,愈有利于使用者也就愈美,彩陶就是有力的证明。因为这种美的造型和装饰是从使用的条件中诞生的。美的法则,也是从生活中发现而总结出来的。离开了人,离开了人的生活,离开了人的思想,任何美也是没有价值的。

美与生活不能分离,但美与生活并不能等同。美不能离开物质基础,美亦可以从物质转化到精神上来。因而美在思想境界中,起着潜在的先导作用,使人们更深刻地认识世界,从而改造世界。

现代科学,文化,工业的发展,物质条件得到充分的运用。在图案设计中,美与用的差距愈来愈缩短,生活中对艺术的要求更高。我们从建筑、室内装饰、家具、器皿、服饰、交通工具……等衣食、住、行方面看,美的造型,色彩的调配,结构的严谨,以至整个环境的布局,都在艺术的构思之中。音乐、绘画,雕塑已经不是孤立地欣赏的艺术了,它与图案是不可分离的姐妹艺术。

因此,认识美的源泉,美的规律,掌握美的法则,把美与用统一起来,是图案设计的首要任务。

设计心理

建筑的造形和装饰,力学与心理学往往是联系在一起的,安定是造形美的重要因素。在形式法则中,对错觉的研究,也是心理学在艺术上的运用。

从商业广告,商品装潢的设计来说,顾客心理学非常重要。图案设计,要考虑到使用对象的性别、年龄、环境、风俗、习惯……等。造型、色彩、产品装潢,都会由于使用对象不同,产生不同的心理反映。时代的特点,季节的变化,传统的爱好,民族的风情,也都反映到心理上来。千千万万的商品,在各种不同的场合,都会有不同的对象对它进行选择,设计者如何根据销售对象进行装饰宣传,能否掌握顾客的心理,会产生不同的效果。就象演员一样,不了解观众的心理,就很难打动观众的心。图案设计者是导演,商品是一位“演员”,它要用无声的“语言”打动观众的心。

典型性

在文学艺术创作中,典型性是共同的问题。但在图案设计中,由于抽象的变形和浪漫的色彩,往往使初学者忽略了它的典型性。好象典型只是人物画、小说、戏剧中才强调,对于工艺美术的花花草草、几何纹样,无所谓典型不典型,只要好看就行。这是十分错误的。为什么许多设计,装潢,招贴广告表现无力,不鲜明,缺乏感染人的力量?就是因为形象不典型,没有抓住本质和表达对象的特征。比方说,有一种名贵的特产绿茶,它的装潢设计,为了表现民族特色,忽略了形象的典型性,采用古松,墨竹,红梅作为装饰的主体,结果使人误解为松、竹、梅的产品,联想不到茶叶含意(形态和清香),设计的意图就会失败。又如,有一种高级的羊毛线,它的命名是“金兔牌”,设计者用白兔作为盒子装饰的主体,结果,使人误为“兔毛线”了。

典型不典型,要从下面几个方面来考虑:

- (1) 形象、特征。
- (2) 内在的含意。

(3) 比拟、象征是否恰当?

(4) 对象的本质是什么?

(5) 鲜明的个性。

以上几点反映在主体形象上,形式和内容要一致。当然图案设计的浪漫性,它可用假定、象征、比拟……等各种手法,但任何一种手法,如果不典型就会歪曲形象和本质,甚至是反效果。

装饰性

装饰性,超脱自然形象,要求变形,变色,变调。这种“变”,象戏曲的化妆和服装一样,是强调人物性格、特征而进行的夸张。这种“变”,为了适应工艺制作而单纯化。这种“变”,服从于意境、情调、摆脱自然的约束。

装饰性,从三个方面来考虑,一是形象的概括,夸张美的部分。二是构图,强调形式美。三是形态细节。一般最易忽视的是细节。最简单的形态,也有细节问题。例如一条简单的曲线,它的弯度就是细节,弯度差异决定着曲线的美丑。形象愈简单愈要注意它的细节变化。

装饰性,就是要强调某一方,舍弃某一方。

任何艺术,要成为一种独特的风格,具有鲜明个性,总要排除一些它无法表现的,或虽能表现,但不能超过其他艺术所特有的东西。绘画没有声音,音乐没有具体的形象,雕塑不需要色彩,图案不需要透视,不追求质感。舍弃了一方,集中到另一方,反而突出了它的装饰性。

装饰性,在艺术处理上,往往是在对立的状态中强化一方的结果,如以圆化方,依曲强直,舍纵深求平整,取形态去质感,把自然形态改变为工艺形态,突出了装饰效果。这是装饰性的强化、夸张与削弱、简化的重要方法。

功能性

图案设计,除了艺术上的构思外,还有两个问题,必须细心推敲。一是制作施工,要使设计图纸准确,不致在施工中产生误差,误差太大,不仅不能保证艺术质量,也会影响到产量。二是功能性。特别是立体图案设计,如建筑、家具、陶瓷、交通工具……等,艺术的美与功能性要统一起来。图纸的准确性,不仅要体现在施工的过程中,还要考虑到最后成品的使用效果。例如陶瓷,不仅要求图纸与陶瓷胚形的准确,还要估计到烧窑后的误差、变形影响到成品的功能性。

器物的功能,给艺术造型提供了多变的形态。商品包装装潢,是从功能的特性上发展起来的。功能性,在图案设计中已提高到艺术怎样为人民服务的问题。

风格

从艺术作品来说,它分民族风格,时代风格,作者的风格。

风格,就是艺术作者的创作个性,也就是作者表现在艺术上的

内容和形式的特色。一个民族,一个时代,一个阶级的艺术作品,由于历史条件、经济、物质、文化、风俗、习惯的影响,都会产生不同的特点,它们虽有共性,在总的倾向下又有着各自不同的个性。

每一个作者有每个作者的个性,“风格就是其人。”

曹丕说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致……虽在父兄,不能以移子弟。”(《典论:论文》)刘勰在《文心雕龙》中说:“各师成心,其异如面。”艺术作品的不同风格,是在艺术的规律中,发挥个人的独创性。

中国的诗词、绘画很讲究风格——讲究含蓄、意境,这也是民族风格。反映在图案中也是如此。例如“风”的风格,表现得文静、雅致、优美、纯朴,体现了一种含蓄的美。它不象鹤那样的轩昂,不像公鸡那样好斗,不象燕子那样轻巧,也不象锦鸡那样的豪华,它是淑女的象征,但又不是直接去做“人”的解说。图案虽然反映时代,它并不作直言的宣传。许多装饰,总是含蓄地美化着各种事物,这很符合恩格斯所说的“倾向性不要特别说出,而要从中自然流露出来。”

风格是多样的。中国的诗词和绘画,在讲究含蓄的同时也有豪放之情者,如“大江东去”、“满江红”,有凄婉之情者,如“孤帆远影碧空尽,惟见长江天际流”。有雪个、石涛那样含蓄、凝重、酣畅的笔墨。中国古代图案在含蓄意蕴中,也有像秦汉那样刚健奔放的装饰,它的奔放,是在外刚内柔和内刚外柔的辩证的统一之中。

图案的风格,是要通过鲜明的形式表达出来。形式美是达到装饰化的重要手段,否定形式,也就毁灭了内容。

图案风格的独特性,不是艺术形式的单一性。风格,是指一个作者的全部作品,一个时代的代表作,一个民族的艺术特色而言。风格,是思想和艺术的基本特征的统一。并不是说任何一个作品,风格都是千篇一律地重复出现,一个调子,一种形式,那是荒谬的。

风格的统一性与多样性是对立的统一。

中国图案的风格,反映在民族性上最为强烈,而在历史的每一个时期和地域,都会产生不同的风格。例如中国各个民族的服饰风格都是不同的。在历史上,秦汉石刻,青铜器,唐三彩,宋瓷,明清织锦,各自风格鲜明。从地域来说,北方的剪纸和南方的剪纸,风格的简朴与秀丽各有特色。工艺品的个人风格没有绘画那样突出,这是因为图案设计,要经过生产、制作的工艺过程,有集体合作的因素,个人风格的表现就难一些。这并不是说没有个人的风格。“泥人张”就是个人风格突出的表现。

个人风格的形成,是从艺术实践中探索,逐步地成熟(包括文艺修养和艺术技巧),在内容与形式中显示了独特的个性。也即是“水到渠成”。

法国比亚兹莱的装饰画,个人风格非常突出,在欧洲形成了他的流派。敦煌壁画,虽然不知道作者是谁,而它的风格新颖,令人惊叹,开创了东方灿烂的装饰画风。

风格形成了,也不是固定的,它还会随着社会的变革、时代的变迁、作者思想的变化而演变的。

吊兰盆

陈一清、王建中、董立波、杨源、王德福作

