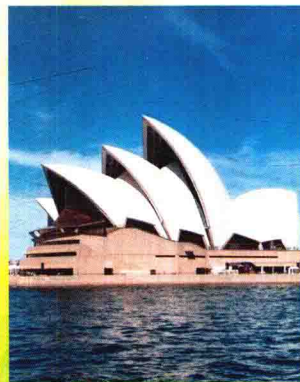
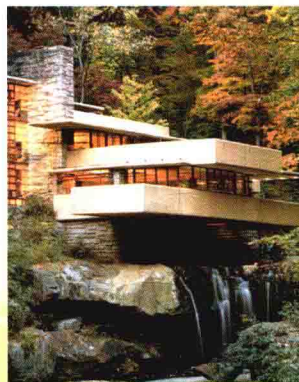


“十三五”精品课程规划教材——艺术类

中外设计史

Chinese and Foreign Design History



主编 刘世军 黄三艳 于秀君



哈尔滨工业大学出版社
HARBIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS



“十三五”精品课程规划教材——艺术类

中外设计史

Chinese and Foreign Design History

主 编 刘世军 黄三艳 于秀君

副主编 刘梦溪 蔡旭明 徐佳慧 黄 玺 刘 琛

参 编 夏 坤 杨 凌 周春媚



哈尔滨工业大学出版社
HARBIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

内容简介

本书共十六章，从中国设计史和外国现代设计史两个角度展开论述。中国设计史部分主要包括设计意识的起源、夏商周的造物设计、战国至秦汉的造物设计、魏晋南北朝的造物设计、隋唐五代的造物设计，以及两宋、元朝、明朝和清朝的造物设计等；外国现代设计史部分主要包括工业革命的胜利与现代设计的萌芽、新艺术运动、装饰艺术运动、现代主义设计的产生、美国现代设计的发展、战后现代主义的发展、后现代主义及当代设计的多元化发展等。

本书适合作为艺术设计专业的本专科教材，也可供相关从业人员参考。

图书在版编目（CIP）数据

中外设计史 / 刘世军，黄三艳，于秀君主编. — 哈尔滨：哈尔滨工业大学出版社，2018.7

ISBN 978-7-5603-7540-3

I. ①中… II. ①刘… ②黄… ③于… III. ①设计—工艺美术史—世界—高等学校—教材 IV. ①J509.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 167027 号

责任编辑 丁桂焱

封面设计 王子莉

出版发行 哈尔滨工业大学出版社

社 址 哈尔滨市南岗区复华四道街 10 号 邮 编 150006

传 真 0451-86414749

网 址 <http://hitpress.hit.edu.cn>

印 刷 艺堂印刷（天津）有限公司

开 本 889mm×1194mm 1/16 印张 13.5 字数 358 千字

版 次 2018 年 7 月第 1 版 2018 年 7 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5603-7540-3

定 价 58.00 元

（如因印装质量问题影响阅读，我社负责调换）

前言

“设计”一词，从字面上来理解就是“设想”与“计划”的结合，是人类按自己的设想与计划，传达视觉符号和创造新产品的过程。与此相对应的世界通用语则是 designare 与 designum，这两个词源自拉丁语，原意为徽章和记号；相应的法语的语意是计划及草图；与此相对应的日语的语意则是意匠、图案、计划或设计等。日本服装设计师村田金兵认为：“设计即计划和设想实用的、美的造型，并把其可视性地表达出来。换句话说讲，实用的、美的造型计划的可视性表达即设计。”受日本教学体系的影响，我国设计学曾经一度使用“图案”一词，后来又改为“工艺美术”，我国设计学领域的一所知名高等学府在并入清华大学之前一直就叫“中央工艺美术学院”，直到 20 世纪 90 年代才通用“设计”一词。

在设计学教学体系中，设计史是一门重要的课程，在包豪斯设计学院早期的理论课程体系中，就已经有它的一席之地。世界大部分著名的艺术学院的课程中，设计史也占有十分重要的地位。作为一门设计专业基础课，设计史起着完善学生理论知识框架、增强学生宏观思维能力的作用；更为重要的是，设计史与其他理论课是相互补充的关系，并与之形成缺一不可的整体。相对于设计理论来说，设计史是一个提供佐证的平台，它阐述了大量设计理论课程所必需的经典实例。相对于艺术史和现代艺术史，设计史是经过“提炼”的历史，可以帮助学生更好地理解设计艺术和绘画、雕塑等纯艺术的异同和联系。相对于社会学、消费心理学和其他选修课程来说，设计史提供的范例和总结的经验，也是不可或缺的。因此，设计史在现代设计教育体系中，占有举足轻重的地位。它可以帮助学生在头脑中建立设计史发展体系，并从中汲取经验教训，摸索设计史的发展规律。很难想象，在一个准设计师的知识结构中，会没有设计史为他提供的经验以及素材和灵感。

作为一门专业基础课程，设计史往往被压缩在一个学期内完成。如何在有限的课时内，将设计史知识系统地传授给学生，主题如何提炼，案例如何取舍，材料如何选择，成为本书编写成员需要解决的难题。想编写一部体量较大的、宏观的世界艺术设计史是不可行的：第一，课时有限；第二，世界之大，国家发展的历程千差万别，任何一个国家都可以编写一部属于自己的设计史，依编者现有的水平是没有能力编著一部鸿篇巨作的。经过慎重考虑，将本书分成两部分：第一部分是“中国古代设计史”；第二部分则从工业革命开始，分析外国现代设计发展的历程。

关于中国古代设计史部分，这里需要强调的是：我们今天概念体系中的“设计”在古代是不可能单独存在的，它是与“器物制造”融为一体的，制造者是属于当时地位较低的“工匠”（所谓士、农、工、商），他们并不像现代的设计师那么令人崇敬，他们只是为统治阶层服务的底层劳动者。从严格意义上来说，中国古代并不存在一部现代意义上的“设计史”，而是更应当被理解为“工艺美术史”，因为所谓的“设计”是依赖于“工艺”制造水平的。因此，在本书中我们更愿意将其认为是“造物设计”，“工匠”是在制造器物的过程中进行所谓的“设计”的。他们的设计要受到诸多因素的制约，比如朝代帝王的喜好、生产力发展的水平以及士大夫们的审美风尚等。因此，中国设计史部分还是以传

统的“朝代变更”为线索进行布局，分析传统工艺“制造”与“设计”的发展历程。

关于外国现代设计史部分，我们考虑从工业革命开始编写，因为工业革命的胜利带来了现代工业生产的变革、都市化的发展和中产阶层的崛起，这些都为现代设计奠定了基础。现代设计的发展以流派为脉络，尤其是近代以来，人们思想活跃，流派的发展此起彼伏。因此，现代设计史部分的编写以流派的叙述为主。

由于学识有限，加之编写时间仓促，书中难免有疏漏或不妥之处，望学者们多加批评指正。

编者

2018年4月

目 录

第一章 远古神韵——设计意识的起源.....	1
第一节 从艺术起源的假说谈起.....	1
第二节 神玉文化.....	2
第三节 彩陶的旋律.....	3
结 语.....	8
第二章 藏礼于器——夏商周的造物设计.....	11
第一节 等级制与百工制度.....	11
第二节 青铜时代.....	12
第三节 六瑞与六器——玉器的礼制化设计.....	21
第四节 垂衣裳而天下治——夏商周服饰设计.....	23
结 语.....	25
第三章 革故鼎新——战国至秦汉的造物设计.....	27
第一节 流光溢彩的髹漆艺术.....	28
第二节 走下神坛的青铜艺术.....	30
第三节 走向世界的丝织艺术.....	33
第四节 陶瓷设计的创新.....	36
第五节 精美细腻的玉器艺术.....	41
结 语.....	43
第四章 中外交融——魏晋南北朝的造物设计.....	45
第一节 瓷器的发展.....	45
第二节 漆器的设计创新.....	48
第三节 石雕艺术的兴盛.....	49
第四节 垂足而坐——高坐家具的传入.....	51



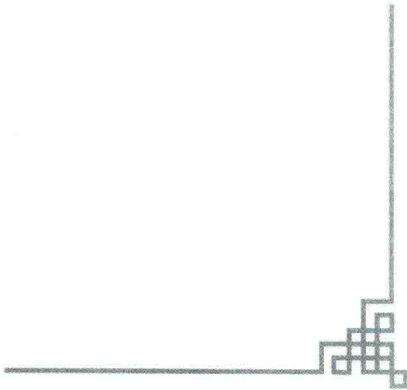
第五节 其他	53
结 语	54
第五章 诗意华章——隋唐五代的造物设计	57
第一节 南青北白	58
第二节 瑰丽的金属工艺	61
第三节 五彩缤纷的染织设计	64
结 语	69
第六章 文质彬彬——两宋的造物设计	71
第一节 瓷的时代	71
第二节 典雅的染织设计	76
第三节 漆艺的转折	79
第四节 世俗化的玉器艺术	80
第五节 书籍装帧	81
第六节 两宋造物设计理论的成就	82
结 语	83
第七章 多元与创新——元朝的造物设计	85
第一节 承前启后的瓷器艺术	85
第二节 丝织技艺的别样发展	88
第三节 雕漆的成熟	91
第四节 建筑设计	92
结 语	94
第八章 走向辉煌——明朝的造物设计	95
第一节 开一代未有之奇——明朝的陶瓷设计	95
第二节 再造辉煌——明朝染织业	101
第三节 精致古雅的家具设计	105
第四节 象法天地——明朝的建筑设计	108
第五节 其他	111
结 语	115



第九章 繁缛富丽——清朝的造物设计.....	117
第一节 推陈出新的陶瓷.....	117
第二节 精雕细琢的清式家具.....	123
第三节 异彩纷呈的服饰设计.....	124
第四节 工巧华丽的建筑设计.....	126
第五节 其他.....	130
结 语.....	132
第十章 工业革命的胜利与现代设计的萌芽.....	135
第一节 背景.....	135
第二节 “水晶宫”国际工业博览会的意义.....	135
第三节 工艺美术运动行会的涌现.....	138
第四节 美国的工匠运动.....	140
第五节 工业设计师德莱塞.....	141
结 语.....	142
第十一章 新艺术运动.....	143
第一节 新艺术运动的发展.....	143
第二节 新艺术运动在欧洲各国的表现.....	144
结 语.....	151
第十二章 带装饰的现代设计——装饰艺术运动.....	153
第一节 概 述.....	153
第二节 装饰艺术运动的设计特点.....	154
第三节 装饰艺术运动在各国的表现.....	155
结 语.....	157
第十三章 现代主义设计的产生.....	159
第一节 德意志制造同盟——现代主义的萌芽.....	159
第二节 包豪斯与现代主义的兴起.....	161
第三节 现代主义设计的其他实践.....	167



第十四章 美国现代设计的发展	171
第一节 芝加哥学派	171
第二节 流线型风格	173
第三节 有计划的废止制度	175
第四节 工业设计职业化	175
第十五章 战后现代主义的发展	181
第一节 战后德国设计	181
第二节 战后美国设计	182
第三节 斯堪的纳维亚设计	185
第四节 战后意大利设计	187
第五节 战后日本设计	189
第六节 公司识别计划的兴起与国际主义平面风格	190
第十六章 后现代主义及当代设计的多元化发展	197
第一节 波普设计	197
第二节 后现代主义设计	199
第三节 后现代主义诸流派	200
第四节 当代设计的发展	203
参考文献	208



第一章

远古神韵——设计意识的起源



我国是一个历史悠久的文明古国，我们的祖先在漫长的与自然斗争、生存与发展的过程中掌握了两种征服自然的武器：一是石器；二是火。

现代人越来越对远古文化现象产生浓厚的兴趣，由于原始神秘又难以证实，所以远古的文明显得十分的瑰丽与神奇。当人类用人工的手段改变物质的化学成分而创造出最为精美的工艺形态——陶，远古的先人就开始迈进了美的殿堂，因此有学者说彩陶是中国设计史上一次质的飞跃。它在不同时期、不同地区表现出不同的艺术特性与演变方式，它不仅具有精美的艺术形式，而且被广泛使用。

第一节 从艺术起源的假说谈起

在北京房山周口店龙骨山的山顶洞穴里，发现了“山顶洞人”制作的石器，仍然是相当粗糙的，属于打制石器，这一时期通常被称为“旧石器时代”。随着历史的发展，我们的祖先在劳动中进一步改进了石器的制作，把经过选择的石头打成石斧、石刀、石镑、石铲、石凿等各种工具，并且加以磨光、钻孔，装柄或穿绳，以提高使用价值。这一时期被称为“新石器时代”。在“旧石器时代”向“新石器时代”过渡时，人们对石器进行更加精细的加工，审美要求和审美意识已大为提高。由此可见，工艺美术是在人类生存和生活的过程中产生并随着社会的发展而发展的。

作为一门实用造型艺术，造物设计是一些看得见、摸得着的物质实体。对于摆在我们面前的原始人制作的各类实用艺术品，历史无法改变它的真实本质，所以，人类的设计意识是伴随着人类本身一起产生的。而石器工艺与设计凝结了人类的智慧和创造力，反映出原始时期人类的设计能力与水平，它标志着工艺美术的诞生。

山顶洞人已经开始使用钻孔、刮削、磨光、刻纹等技术，这不仅使工艺制作符合某种功能的目的，也已经表现了人们的审美要求，如在一段鹿骨上刻画弯曲和平行的纹线，还把石块、石骨、兽牙、海贝等制成装饰品，有的还染成红色加以美化。在原始装饰设计中最为普遍意义的是“图腾”。图腾来源于印第安语 *totem*，意为“他的家族”，它大约和氏族公社同时产生。在原始社会中，每个氏族往往会采用一种动物或植物作为本氏族的标志，并认为他们的祖先是由此种图腾演变而来的，因而会保护他们，使得他们生活平安，子孙繁衍。由于生产能力低下，人们把自然物神圣化，并赋予一种超自然的力量，希望它们能够保护整个族人。这就是一种原始的宗教崇拜。这种图腾，或被刺在身体上，或被刻在器皿和武器上，称为标志性的表号图案。从艺术史的角度来看，这些蕴含着神秘含义的“图腾”也是一种艺术形象和艺术形态。

第二节 神玉文化

在人类历史早期，主要的生产工具是石器。尽管当时的人们更多的是考虑到石器的实用功能，但从选择与制作的过程中已经能主动地认识与运用形与色、线与面及造型元素与功能之间的关系来看，新石器时代的人们已经掌握了方圆曲直、对称均衡的形式美法则，因而“既实用又美观”成为石器产品的特点。先民们运用他们的智慧有意识、有目的地劳动，并在劳动中按照自己的意愿改造天然石器。

石器在经过长时期的劳动实践之后，产生了“美”的形式——玉。史前天然的玉石，因其色彩晶莹，人们便对其进行更为精细的加工，而且以欣赏作为其主要的造型考量目的，实际功用已退居其次。作为一种“美石”，玉可以随身携带，亦可以在人去世后随葬坟墓，因而当石器工具逐渐被金属工具所代替时，玉器工艺便成为独立的造物设计种类发展起来。

玉质装饰设计的出现：一方面是因为人们想要美化自己的身体；另一方面它又是财富和身份的象征。此外，玉也蕴含着祛邪祈愿的象征意义。从目前已发现的史前玉雕装饰品——珙、璜、镯环、指环、管、珠、坠、片、佩及其串饰等多种样式的造型来看，正体现了上述目的和意义。因为这些玉质装饰品的造型，有模仿人和动物的形体来雕琢而成的，也有以幻想中的事物为造型的。以人和动物形体为造型的玉佩及其他穿戴饰物，说明了原始先民在进行艺术创造时，多取材于他们所熟悉和亲近的人类自身和动植物。

从考古出土物来看，史前玉器出土最多的是红山文化和良渚文化遗址，这两个远古文化遗址玉器的装饰情况，可以说代表了史前玉器设计的最高水平。

红山文化玉器主要包括仿生和摄像两大类。其中，仿生类是指模仿并被神化了的动物形玉器和人物形玉器等，尤以动物形玉器独具特色。摄像类指摄取自然现象又经过艺术加工的璧、环、箍形器和勾云形玉佩等。红山文化玉器造型上最突出的特点就是讲求神似，它们大多以熟练的线条勾勒和精湛的碾磨技艺将动物形象表现得活灵活现，极具古朴苍劲之神韵。

红山文化最具有代表性的是墨绿色玉龙。此玉龙高26厘米，整体造型呈反向“C”字形（图1-1）。龙首狭长，嘴部似猪嘴前凸；梢部翘起；眼呈凸起的水滴形；无四肢及鳞甲；龙背居中处有一穿孔，可系绳悬挂。这也是目前所见到的最早的龙的形象。除此之外还有玉猪龙（图1-2）、玉箍形器、勾云形玉佩、玉璧、玉镯、玉丫形器、玉匕形器、玉玦、玉臂鞲、玉泉等。



图 1-1 玉龙



图 1-2 红山文化 玉猪龙

良渚文化玉器的装饰表现形式较红山文化更为丰富，纹样表现手法有较强的艺术性、象征性，神徽纹的运用占主要地位。从发掘出土的众多琮、璧（图 1-3）的装饰来看，纹饰设计多以刻线和浅浮雕相结合。

琮是良渚文化玉器中体积最大的一种，其形状是外方内圆的柱体，象征着天圆地方，上面一般都刻有形态怪异的兽面纹或神人兽面纹（图 1-4）。从良渚文化出土的玉器来看，兽面纹或神人兽面纹饰的描绘重点在头部，特别注重表现眼睛、鼻子、牙齿，而往往忽略身躯，给人以诡异的视觉感，这与红山文化玉器所显现出的拟形趣味完全不同。1982 年出土于江苏武进寺墩墓葬，今藏于南京博物院的“兽面纹琮”，玉质呈灰白色，有黄褐色土沁。琮体以四棱为中轴，左右对称刻画简化兽面纹饰。整体造型为矮方柱体且内圆外方，上下两端为圆口，中心处有对穿圆孔，通体平分为上、下两节，各有四组神人兽面纹图形，但纹饰稍有差异（图 1-4）。

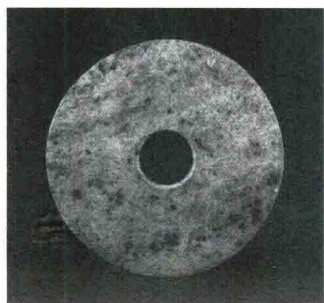


图 1-3 玉璧



图 1-4 玉琮

神人兽面纹是良渚文化装饰艺术杰出成就的代表，如何在硬度如此之高的玉材上雕刻出如此精美的纹饰，至今仍众说纷纭，未有定论。有学者认为良渚玉工已掌握了从两面同时钻孔的技术。

第三节 彩陶的旋律

一、彩陶的产生

新石器时代的标志除磨制石器外，还有陶器，这是新石器时代最重要的、亦堪称标志性的特征。关于陶器是怎么发明的，目前还缺乏确凿的证据，它的产生可能是由于人们发现涂有黏土的篮子经过火烧，形成了不易透水的容器，从而得到了进一步的启发。之后，人们渐渐发现并认识了土、水与火的奇妙结合特性，并有意识地用黏土捏成各种器型，陶器由此诞生了。农耕生活需要人们定居下来，人们起初逐水草而居，后来到既接近水源又相隔一定距离的高地安家。实际上，大多数新石器时代遗址是在靠近水源不远的高地上建造的，这就产生了贮存食物和运送生活用水等问题，从这一意义上讲，陶器也是时代发展的必然产物。

我国陶器的起源很早，河南新郑市裴李岗和河北磁山出土了距今 8 000 多年的陶器，其器型和装饰均较原始，有双耳壶、大口深腹罐和圆底罐、三足罐等。

二、彩陶的类型

彩陶是新石器时代晚期母系氏族社会繁荣时期的一种绘有黑色、红色的装饰花纹的陶器。因其胚土中含有铁元素，故烧成后其坯体呈红色、棕黄色或褐色。制作时选用淘洗过的黏土，小型器可以直接成型，大型器则用泥条盘筑成型，风干后用含铁或锰的矿物颜料绘制纹样，有些在绘制前还加一层白色陶衣，然后烧制而成。这一时期的文化，称为“彩陶文化”。

彩陶分布的地域很广，在黄河中上游的河南、河北、山西、陕西、甘肃、青海等地有仰韶文化，在黄河下游和淮河下游有大汶口文化和青莲岗文化，在长江上游和中下游有屈家岭文化和河姆渡文化。这些不同文化的彩陶工艺，各有其不同的艺术特色，因此也形成了不同的类型。近年来的考古发掘表明，它们除了表示不同的地域性，也表示了不同的时代性。其中以黄河中上游的仰韶文化和马家窑文化最为发达，此外龙山文化的黑陶也颇具特色。

1. 仰韶文化彩陶

因彩陶最早在河南渑池县仰韶村发现，所以也称为“仰韶文化”。仰韶文化的彩陶，因其器物造型与装饰纹样，以及时间和地域的不同，可以分为半坡、庙底沟、西王村、后岗与大司空和秦王寨与大河村等类型，其中尤以半坡型和庙底沟型的彩陶最为突出。

(1) 半坡型：以西安半坡村和临潼姜寨遗址出土的彩陶为代表。时间为距今7000年到5000年间，有2000多年发展过程。这一时期陶器造型设计以圆底钵、圆底盆和平底盆较多，还有折腹盆、细颈壶、直口尖顶瓶以及大口小底盆等，造型风格厚重朴实。半坡型具有代表性的器型是菱形壶，或称船型壶。这种小口船型器物造型别致灵巧，壶体两头尖，形如菱角，正中有口，口的两边器体上各有一耳，既便于提携，又可穿绳背负，随身携带（图1-5）。还有一种外形像橄榄的汲水器，不仅造型美观，而且极具实用价值。常见造型为小口、短颈、鼓腹、尖底，腹侧有两耳，大的高60厘米，小的约20厘米，口小易于汲水而又不容易泼洒，左右两耳可以穿绳，便于提携，也可背负。整体造型符合力学原理：将它放置水面，由于水的浮力和尖底瓶重心的作用，上半部分会自动倾倒，后半部尖底离水面翘起，而口部则会沉入水中，使水顺利进入瓶内。汲水器的装饰较为简单，只是在腹部印有绳纹。这件器物成为原始时期器物造型中审美性与功能性完美结合的代表（图1-6）。

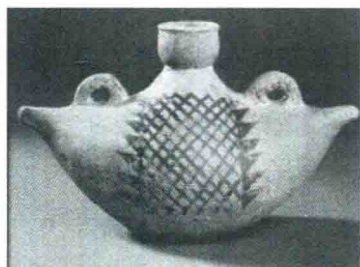


图 1-5 船型壶



图 1-6 汲水器

半坡型彩陶的纹饰设计以鱼形花纹最具有代表性。鱼纹多饰于盆内壁或肩部。鱼纹又可以分为单体鱼纹和复体鱼纹——即由两条或两条以上的鱼纹构成一组（图1-7）。鱼纹的表现由早期的写实手法，逐步演变为鱼体的分割和重新组合，造型多表现得抽象、几何化、样式化，形成了横式的直角三角形

和线纹组成的装饰图案的特点（图 1-8）。



图 1-7 半坡鱼纹

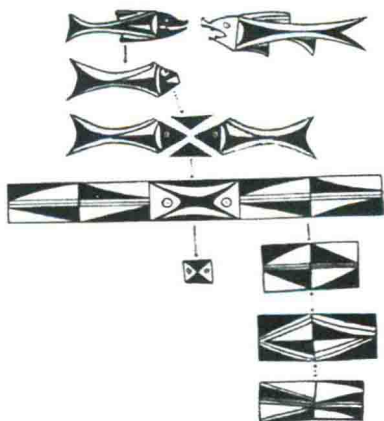


图 1-8 鱼纹演化成几何纹的过程

在半坡型彩陶的纹饰中，人面鱼纹彩陶盆最具特色，共发现七例，多装饰在翻唇浅腹盆的内壁。人面作圆形，眼以上涂成黑色或空白的三角形状。耳部或作对称的向上的弯钩，或饰两条鱼纹。嘴角由两道相交的斜线组成，两边也各饰一条鱼纹，在鱼的周身用短线或小点装饰。其中值得注意的是，在人面纹的头顶，画出半圆状的束发，并有横出发笄的装饰，这反映了人们当时发饰的状况。关于半坡地区大量表现鱼纹的原因，可能是人们常常吃鱼捕鱼，是一种劳动人们对生活的再现，但更可能是一种图腾崇拜。原始时期，一个部落是否兴旺发达看的就是人丁是否兴旺，而鱼每一次产卵数量众多，所以，有可能生活在半坡的早期人们将鱼奉为自己氏族的图腾加以崇拜。人与鱼组合在一起，代表着人与鱼是不可分的，共生共存，能力互渗（图 1-9、图 1-10）。



图 1-9 人面鱼纹彩陶盆

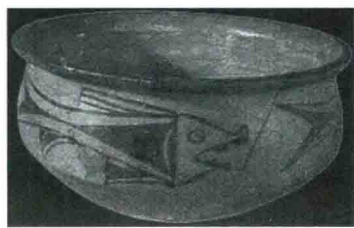


图 1-10 鱼纹彩陶盆

除了鱼纹外，还有鸟纹、蛙纹，这些动物形象生动自然，手法简练，笔触粗犷，特征鲜明。

（2）庙底沟型：庙底沟型彩陶是在半坡型的基础上发展起来的，以河南陕县庙底沟和陕西华县泉护村遗址出土的彩陶为代表。陶器有大口小底曲腹盆和碗。曲腹盆的盆口较大，口部有折沿。盆的造型挺秀饱满，轻盈但很稳重。纹饰的色彩大多是黑色，一般饰于器物外壁的上半部分。在其装饰设计上，图案更为抽象，以几何花纹居多，通常用圆点、弧形线构成的新月形、叶形、花瓣形等纹饰，以及弧线与直线相交而成的三角形纹饰图样。

庙底沟型陶器的装饰花纹常组成巧妙的虚实相称、黑白双关的图案（图 1-11）。鸟纹的应用更多，有的观望停立，有的展翅欲飞，有的作啄食状。早期写实，后期转为抽象，简化鸟的形象，将鸟的翅膀抽象成简单的造型并作二方连续（图 1-12、图 1-13）。



图 1-11 庙底沟彩陶



图 1-12 庙底沟彩陶鸟纹

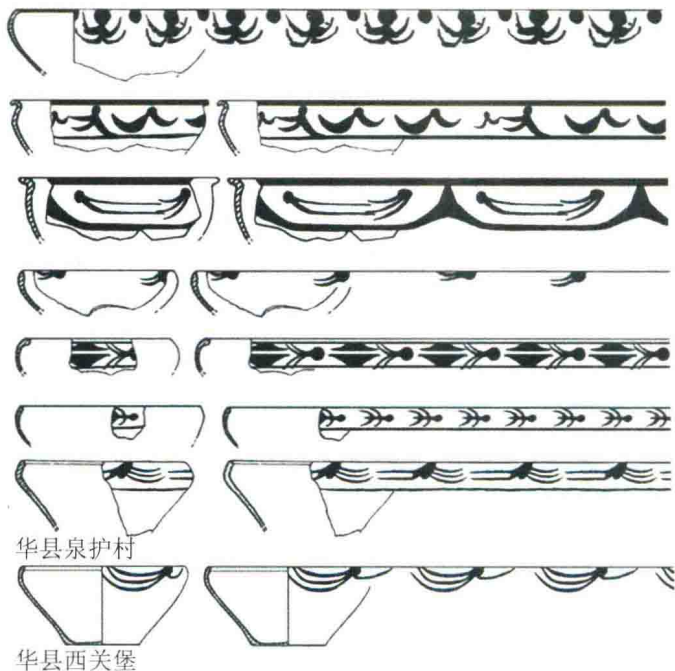


图 1-13 鸟纹简化过程

2. 马家窑文化彩陶

马家窑文化是黄河上游新石器时代晚期文化，它上承仰韶文化庙底沟型，下接齐家文化。按时间先后，马家窑文化经历了马家窑、半山和马厂三处延续发展的文化类型，时间从距今 5 000 年开始至距今 4 000 年结束，持续时间达 1 000 年，三个类型的彩陶，相互影响却又各具特色。

(1) 马家窑型：主要分布在甘肃和青海的部分地区，晚于半坡型和庙底沟型。根据出土地层分析，它由庙底沟型分化和发展而来。马家窑型彩陶的装饰花纹以螺旋纹最为出色，具有强烈的动感。点、线的应用很成功。其次是内彩特别发达。所谓内彩，就是在广口的器皿里面饰彩。马家窑彩陶的装饰花纹从器口到器足布满全体，有丰满繁缛之感（图 1-14）。

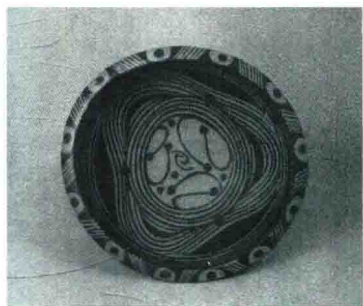


图 1-14 马家窑彩陶

马家窑型彩陶具有代表性的一件是出土于甘肃永靖的双耳四系大彩陶瓮，其造型稳定均衡，纹饰由旋涡纹、圆圈纹、波状纹、弦纹组成，线条生动流畅，弧线旋转形成强烈的运动感，堪称我国早期彩陶的杰作



图 1-15 双耳四系大彩陶瓮

(图 1-15)。

马家窑另一件具有代表性的器物是舞蹈纹彩陶盆，1973 年出土于青海大通，盆高 14 厘米，口径为 29 厘米，卷唇平底，内壁绘有四道平行带纹，最上一道较粗，口沿外也有一圈带纹，上下两组纹饰间有舞蹈者 3 组。舞蹈者每组 5 人，手拉着手，面向一致，头上有发辫，外侧两人的一臂均为两道线，似为表示舞蹈动作之意。值得注意的是在每个人物的体侧都有一尾状物，好一幅原始歌舞的影像。整个画面透溢出一股天真、平淡、宁静的意境，恰是新石器时代中晚期，母系氏族社会鼎盛时期，生活相对充裕、社会相对稳定的真实写照（图 1-16）。

(2) 半山型：以甘肃和政县半山遗址出土的彩陶为代表。长颈小口、宽肩大腹的双耳罐是最常见的器物。它们造型圆浑厚重，大方稳定，外形轮廓线转折变化最为考究，是工艺制作最成功的陶器之一。

半山型陶器彩绘以黑色为主，也兼用红色，组成的黑红相间的类型也较多。红黑的强烈对比与胎地的橙黄色交织在一起，构成了绚丽多彩的效果。陶器的装饰面积较大，有的装饰带有四五条之多，主次分明，相互呼应，结构严谨，形成一个变化而统一的整体装饰色彩。装饰纹样多是几何纹，最常见的有连旋纹、葫芦纹、平行线纹、大圈纹、波状纹、折线纹、方格纹、锯齿纹等。半山型彩陶纹样均以宽窄不同的二方连续样式展开，合围整个陶器。从陶器的顶部俯视，其图案优美，妙趣横生（图 1-17）。



图 1-16 舞蹈纹彩陶盆



图 1-17 半山陶器

(3) 马厂型：以青海民和县马厂塬遗址出土的彩陶为代表，基本上沿袭半山型的器物。马厂彩陶装饰纹样略显粗犷简率，最为流行的纹饰是人形纹，学术界认为是蛙纹，也称为谷神纹。早期有头、身、双手和双足，手和足还有五指，双手伸举，屈腿直立（图 1-18）。中期头部消失，只留躯干，肢节增多。晚期仅留爪指，变成三角折线纹。大体进程是从繁到简，不断样式化和表号化（图 1-19）。



图 1-18 马厂型早期蛙纹彩陶

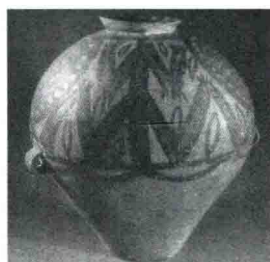


图 1-19 马厂型晚期彩陶

三、龙山文化黑陶

龙山文化因 1928 年首次在山东章丘县龙山镇发现而得名，继而在河南、陕西、山西、甘肃、湖南、湖北、安徽、江苏等地也发现了许多相似于龙山式的文化遗址，各地龙山文化陶器之间有许多相似之处，但又不尽相同，所以这个时代亦称为龙山时代。



图 1-20 龙山文化蛋壳黑陶杯

龙山文化是新石器晚期的成功代表，它创造出了著名的黑陶。龙山文化黑陶成功地利用窑变技术，在陶器烧制结束时，从窑顶慢慢加水，木炭熄火后产生大量浓烟，使陶器渗碳，而成为器表漆黑光亮、质地细腻坚硬的黑陶，具有典雅庄重的材质美感。在装饰上，山东龙山文化的黑陶极为别致，往往是和陶器本身的塑造与烧制有机结合起来，其先进的轮制技术制成的细泥薄胎蛋壳黑陶，以器型别致、设计精巧、乌黑光亮、表里如一而著称，有“黑如漆、亮如镜、薄如纸、硬如瓷”之誉。典型代表作品有山东日照出土的蛋壳黑陶杯（图 1-20），造型轻巧俊秀，制作精巧，杯身最薄处不足 0.5 毫米，通体透射着黑色光泽，质感细腻温润，散发着高雅气质和诱人的魅力。

结 语

原始社会作为人类社会发展的最初阶段，其装饰设计主要表现在玉石和彩陶上。玉石、彩陶等原始工艺品上表现出了天真、稚拙、单纯的设计语言。彩陶等原始造物设计是我们祖先勤劳和智慧结晶，它不仅体现了当时最高的生产技术水平，也体现了当时最高的艺术设计水平，给后代造物设计活动留下了许多成功的经验和启示。

① 实用和装饰的统一。原始器物的装饰，是适应实用的需要而产生的。彩绘和刻画的装饰，多数具有表意的功能，认识的意义往往大于审美的意义。器皿的立体装饰，最先是作为器体的部件，都是为了提高器物的实用价值。所以，原始造物的装饰设计，不是附加，而是和实用有机地统一的。

② 技术对艺术的影响。石器的制作，从打制到磨制，精美实用。陶器的制作，由手工轮制，可以达到胎薄、规整的程度。所以，技术对艺术产生着巨大的影响，是制作与设计的统一。

③ 形式感的应用。在原始社会的石器的制作中，对称的形式是力量均衡的体现。而节奏，即规律的变化，则又是产生力量的形式。形式感的应用，丰富了工艺语言，也提高了人们对形式美的感受和认识（图 1-21）。

原始的玉石与彩陶是有文字记载前我国先民最重要的艺术创造，它们作为原始人类的主要造物艺术，除了作为日常生活使用外，还是原始宗教、图腾崇拜、种族标志等精神方面的象征。作为史前艺术的重要组成部分，原始玉器与彩陶丰富的遗存，既是艺术起源假说的重要资料，也是原始文化的重要物证。它为我们推测原始先民的物质生活提供了证据，也为我们推测先民的精神生活打开了想象之门。



图 1-21 彩陶装饰