



第1章 引 论

本章学习目标

1. 了解美术史学及其性质；
2. 美术史在美术学中的地位；
3. 理解中国美术发展史的特点。

1.1 美术史概述

1.1.1 什么是美术

美术有广义与狭义之分。广义的美术是绘画、雕塑、建筑、书法、工艺美术等艺术门类的总称；狭义的美术指绘画。本书采用广义美术的含义，只是鉴于绘画在中国美术史上的重要位置，绘画的比重会大一些。

那么，什么是美术呢？简而言之，美术是指运用一定的物质材料，通过塑造直接可视的艺术形象来反映社会生活和表达艺术家思想情感的艺术形式。由于美术塑造的是具体的、人们借助视觉可以感觉到的实际物象的形状外貌，所以人们又称其为造型艺术；又由于美术形象是在二维空间或三维空间中展开的，所以人们也称其为空间艺术；还由于美术所塑造的艺术形象是人们通过视觉感官可以直接感受到的，所以美术还称为视觉艺术。从美术存在的方式来看，它是静态艺术。

1.1.2 美术史的性质

与源远流长的美术活动相比，美术史作为一门正式学科出现较晚。在中国可以追溯到公元 847 年唐人张彦远的《历代名画记》（中国第一部较完备的绘画通史），西方美术史正式出现距今只有 400 余年。1550 年意大利人瓦萨里的《艺苑名人传》成为西方第一部较完备的美术史著作，瓦萨里也被视为美术史之父。



美术史，顾名思义就是研究美术的历史发展、分析寻找美术发展规律的科学。中国美术史的研究范围包括中国绘画、雕塑、建筑、书法、工艺美术等美术门类的历史，涉及艺术家、美术创作、美术作品、美术理论、美术批评和美术流派等各个方面。

要了解美术史的性质，必须懂得它在整个美术学中的位置。研究美术的科学统称“美术学”。美术学主要包括美术史、美术批评和美术理论，这三门学科都以美术活动为主要对象，但又各有侧重。

美术史的主要对象是美术创作。一般按照美术发展的脉络，从纵向的历时性角度，对各个时期重要的美术作品、艺术家，以及相关的美术状况进行总结和评价，力求寻找出美术发展的规律。

美术批评侧重于从横向的共时性角度，对当时具体的美术创作和美术现象进行及时的分析、研究和评价，并提出有针对性的批评意见，以便引导美术创作的进程。

美术理论是在总结大量美术创作、美术实践和美术批评的基础上提炼、概括出的带有系统性的理论成果。

以上三门学科之间有着内在的联系，美术史和美术批评必须以美术理论的基本原理为依据，才可能对美术创作和美术现象做出客观公正的评价。美术理论又离不开美术史和美术批评所提供的大量研究成果和评论积累。总之，它们彼此渗透，相互制约，共同构成美术学的完整体系。学习美术史，应该了解一定的美术理论，具备一定的艺术鉴赏和批评能力。

1.2 中国美术发展史的特点

1.2.1 历史悠久且绵延不绝

中国美术有着悠久的历史，但要追溯中国古代美术的确切源头却非常困难。我们从18000年前山顶洞人的装饰品上，可以看到审美意识的萌芽；我国最早的北方岩画也可上溯到1万年前；我国最早的地画是甘肃秦安大地湾地画，距今7000年左右；我国传统绘画的最早一缕曙光，是从彩陶文化中透露出来的，彩陶的装饰纹样成为我国一切装饰纹样的始祖，西安半坡出土的彩陶盆，最早的也有7000年的历史；我国现已发现的最早的帛画，是湖南长沙出土的战国楚帛画《人物龙凤帛画》，距今也有2000多年的历史了，比达·芬奇的绘画早了近2000年。尤其难能可贵的是，我国先民们自从开始了美术活动，就再也没有停止过美的创造。从原始时代璀璨的玉器和彩陶艺术，到奴隶制时代盛极一时的青铜工艺；从气势宏大的秦汉艺术，到审美自觉时代的六朝书法绘画和佛教艺术；从“灿烂而求备”的唐代美术，到宋元明清的文人画、民间美术……绵延不绝，形成了中国美术美不胜收的历史长卷。这些美术遗产，成为中华民族文化的有机组成部分，并以其独有的魅力在世界文化艺术之林中熠熠生辉。

1.2.2 纳构力强且生机勃勃

中华文明没有像两河文明、古印度文明乃至古希腊文明那样，于长途跋涉中衰败乃至陨落，而是以强大的生命力延续至今，与主体不断地吸纳、同化外部因素有密切关系。换

言之,中国美术具有强大的纳构力,它具有不断吸收可用者而又不丧失自我的旺盛生命力。

中国幅员辽阔,民族众多,以迁徙、贸易、战争为中介,中华各民族文化在既相冲突又相融合的过程中融汇而成。春秋以前的“南夷与北狄交侵”,十六国时期的“五胡乱华”,宋元时期契丹、女真、蒙古人接连南下,明末满族入关,这些勇猛剽悍的游牧民族一次次征服中原民族,成了军事上的胜利者。但是,中原文化从来没有被征服过,军事上的失利者依然是文化上的胜利者,征服者往往被中原文化所同化。同时,中原文化也从对方那里吸纳了不少新鲜的养料,化为自己的血液。如春秋时期赵武灵王为了提高军队作战能力,改“博衣大带”的华夏服式为上衣下袴的“胡服”。近代流行的旗袍、马褂则是从满族人那里学来的服装样式,旗袍在今天甚至成为中国传统服装的代表。

中华文化不仅融合自身多民族的文化,而且不断吸收外来文化。通过丝绸之路,我们先后吸纳了中亚游牧文化、波斯文化、印度佛教文化、阿拉伯文化、欧洲文化的营养,来滋养自身的肌体。英国学者威尔斯在《世界简史论》中说:“正当西方人的心灵为神学所痴迷而处于蒙昧的黑暗之中时,中国人的思想是开放的,兼收并蓄而好探求。”14世纪时,近东和西亚国家的伊斯兰艺术蓬勃发展,给予中国青花瓷器的制作以极大的启迪。在大量的青花瓷器远播西亚诸国的同时,他们的王朝也携带地方特产频繁地来中国朝贡,将宝物奉献给宫廷。皇帝对于这些宝物的装饰表现出浓厚的兴趣,命画家将这些装饰画样提供给景德镇的制瓷艺人,于是便生产出成批的具有伊斯兰风格的青花瓷器。如最广泛使用的西番莲纹样(一种团形的多叶莲花)就是从痕都斯坦,即今天的巴基斯坦北部、阿富汗东部一带的玉质盘子上的西番莲图案移植过来的。明代文献中多次提到的“回回花”就是这种纹样,明永乐、宣德年间青花瓷器上的回回花装饰无所不在,即使是传统的龙凤纹样,也总是以西番莲为底衬。如图1-1所示的《青花番莲弦纹三足炉》就是宣德年间西番莲纹瓷器的代表。我们不但善于“拿来”,还善于吸收。中国佛教建筑在初期受到印度的影响,但将其宗教建筑样式“拿来”之后,很快就开始了中国化的进程。它借用中国传统建筑沿轴线布置的手法,强调主殿地位的布局方式,富有中国特色的寺庙建筑样式便这样产生了。这体现了中国古代建筑具有的包容性和中国建筑文化强大的同化力量。



图 1-1 《青花番莲弦纹三足炉》(宣德窑)

中国美术就是在这种交融与吸纳中发展壮大的,并逐渐形成自身的特质。正因为它善于广泛吸收营养,更加彰显出其勃勃生命力。

1.2.3 美术理论对美术创作影响深刻

中国的美术理论,最早散见于先秦诸子的言论中,不成系统,而且往往是借论画说明某一伦理或哲学的问题,但对后世影响很大。自东晋顾恺之开始,出现了专门的画家论画的著作。经历代发展,形成了自成系统的中国古代画论体系。这些零星的言论及画论著作,对中国绘画走势具有决定性的影响。如东晋顾恺之提出的“迁想妙得”、南朝谢赫提出的“气韵生动”、唐人张璪的名言“外师造化,中得心源”,宋代苏轼的著名论断“论画以形似,



见与儿童邻”，元代倪瓚的“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”，明代董其昌的“南北宗论”，清代石涛的“我自发我之肺腑，揭我之须眉”等，决定了中国绘画讲究神韵胜于形似的特点，也决定了中国绘画从重工笔到重写意的发展轨迹。在长期发展中，积累了丰富的区别于西方绘画的种种技法，如毛笔的皴擦、点染，运用线描或色、墨的变化来表达神韵，同时将诗、书、画、印有机结合，形成中国绘画的独特传统。

1.2.4 中国美术经历了从实用到文学化的嬗变

原始先民无论是建筑还是雕塑、绘画，实用是第一位的，审美显然不是首要目的。在夏、商、周三代，绘画开始应用于礼教，青铜工艺也因为具有礼器的性质而取得辉煌的成就；秦汉绘画用途虽有不同，但却大体不出前代“成教化、助人伦”的范畴，上至帝王，下到黎民百姓，描绘现实风俗，描写历史事迹，不外乎借艺术来宣传一定的伦理道德、价值观念；秦兵马俑的出现也不是为艺术，而是为宣扬秦始皇的帝王霸业。魏晋南北朝、隋唐佛教艺术兴盛，其终极目的无外乎宣扬佛教教义。同时道教艺术、儒家艺术深受佛教艺术形式的影响，星君乘龙、真人骑狮的绘画，孔子问道及其七十二弟子像应运而生，遍布宫廷寺院。

出于实用目的创作的绘画，写实程度达到很高水平。曹不兴“误笔成蝇”的典故，人们今天依然津津乐道；吴道子的《地狱变相图》令许多屠夫胆寒，进而放下了屠刀。如果中国美术沿着“成教化”的道路一直走到今天，不难想象，中国画应该是工笔画、青绿山水的天下。因为当唐代周昉在绘制其惟妙惟肖的《簪花仕女图》、宋代王希孟在构思其宏大的《千里江山图卷》时，西方美术还在蒙昧的中世纪徘徊，令西方人骄傲的视觉盛宴——油画还没有起步。

但是，中国绘画却经历了从实用到文学化的嬗变。尚实用的绘画，基本上出自民间工匠之手；自魏晋南北朝始，历朝历代都有大批文化素养较高的知识分子投身于绘画创作，而且有意地利用绘画的形式抒情，这就极大地提高了绘画的文化品位，使绘画加入了“纯艺术”的行列。这样，中国画家的队伍就有了民间画工、宫廷画师和文人画家三个阵营。由于文人画家大都能著书立说，所以影响力非常深远，到元、明、清三代，中国绘画几乎成了文人画家的天下。绘画的文学化肇始于魏晋南北朝时期，顾恺之的《洛神赋图》最早用绘画表现文学内容，而且是出于诗意的表达，没有任何功利目的。唐代王维的山水画，意境幽深，宋代苏轼称其“画中有诗”。苏轼的评价不只是道出客观事实这么简单，它对绘画自觉追求文学化起到了醍醐灌顶之功效，“画中有诗”实质上就是主张绘画作品应包诗的情感，体现诗的境界。宋代院画提倡“构思奇妙、含蓄”，客观上促进了绘画与文学的密切联系。元代汉族知识分子不愿为官，自愿加入绘画创作的行列，使文人画登上了画坛盟主的宝座。至此，中国画诗、书、画、印一体的面貌基本形成，中国画家要求是擅画、能诗、会书的通才。明代董其昌“南北宗论”更是站在文人画家的立场上，提倡文人画，奠定了文人画在中国绘画史上的主导地位，对文人画的发扬光大起到了推波助澜的作用。

当然，说中国绘画经历了从实用到文学化、从写实到写意的转变只是就大的趋势而言，中国绘画从来就没有抛弃过写实的手法，即使是写意画也离不开写实的基础。只是说中国绘画就总体而言，疏于写实而重在写意。因为诗情融入绘画，必然会在提高绘画艺术品位的同时，强化绘画的写意功能。写意的中国绘画与写实的西方古典油画交映生辉，成为世界画坛的双子星座。



1.3 美术史与相关学科的关系

美术史与历史学有着密切的联系，一定意义上可视为历史学的一个分支，它在运用文物资料等方面与历史学有共同性。美术史涉及古迹和文物的考察与鉴定，美术发展史必须以考古材料为基础，这就与考古学有着深厚的关系。西方对史前、希腊、罗马美术史的研究常与史前、古典考古学重合，研究中国美术历史自然也离不开考古学的有力支持。

美术史与一般文化史、民族学、民俗学有交叉关系。西方曾经将东方的美术史分别归属到所谓东方学的各个门类，如埃及学、两河学、伊斯兰学、印度学、汉学等。但是，美术史以美术作品为第一性资料，同时伴有审美判断，这两点可与历史学、考古学、文化史、民族学、民俗学划清界限。

美术史需要哲学、美学、美术理论提供的观点和方法来分析研究美术作品和美术现象，还不可避免地涉及美术批评，但它是以具体的作品阐明美术历史的发展，这与哲学、美学、美术理论、美术批评应区别开来。

1.4 怎样才能学好中国美术史

中国美术的历史跨度大，美术门类多，美术名家层出不穷，学习起来不容易厘清脉络，因此，掌握学习方法非常必要。

1.4.1 总体把握中国美术史发展脉络

前面我们提到美术史在一定意义上可视为历史学的一个分支，因此，把握历史发展脉络是学习中国美术史的基础。表 1-1 所示的中国古代及近代历史简表，可以方便查阅各朝代的社会形态、起止年代、创建人和都城，有助于我们认识中国美术发展的历史。

表 1-1 中国古代及近代历史简表

社 会	朝 代	起 止 年 代	创 建 人	都 城	
原始社会	黄帝尧舜禹	170 万—4000 年前	黄帝、尧、舜		
奴隶社会	夏朝	公元前 2100—公元前 1600 年	启	阳翟	
	商朝	公元前 1600—公元前 1100 年	汤	亳→殷	
	西周	公元前 1100—公元前 771 年	周武王	镐	
	东周	公元前 770—公元前 256 年	周平王	洛邑	
	春秋	公元前 770—公元前 476 年		洛邑	
封建社会	战国	公元前 475—公元前 221 年			
	秦朝	公元前 221—公元前 206 年	秦始皇	咸阳	
	西汉	公元前 206—公元 25 年	刘邦	长安	
	东汉	公元 25—220 年	刘秀	洛阳	
	三国	魏	公元 220—265 年	曹丕	洛阳
		蜀	公元 221—263 年	刘备	成都
吴		公元 222—280 年	孙权	建业	



续表

社会	朝代	起止年代	创建人	都城	
封建社会	西晋	公元 265—317 年	司马炎	洛阳	
	东晋	公元 317—420 年	司马睿	建康	
	南北朝	公元 420—589 年			
	隋朝	公元 581—618 年	杨坚	大兴	
	唐朝	公元 618—907 年	李渊	长安	
	五代	公元 907—960 年			
	宋朝	北宋	公元 960—1127 年	赵匡胤	开封
		南宋	公元 1127—1279 年	赵构	临安
	元朝	公元 1279—1368 年	忽必烈	大都	
	明朝	公元 1368—1644 年	朱元璋	南京→北京	
清朝	公元 1644—1911 年	努尔哈赤	北京		
半封建半殖民地社会	清末	公元 1840—1911 年			

1.4.2 厘清各门类美术的发展脉络

各个门类的美术都有一个从兴起到发展的历程，而且不同的美术门类在不同历史时期呈现出不同的面貌。学习美术史，要善于归纳其中带规律性的东西。如彩陶是原始时代的杰出代表，可以说是中国美术史上的第一座里程碑。奴隶制时代美术的最高成就是青铜器，青铜器是中国美术史上的第二座里程碑。大规模的佛教艺术出现在魏晋时期，因此我们可以说汉代以前的美术是中华民族独立发展的，没有受到外来美术的影响；从魏晋南北朝到元代这近千年间，中国佛教艺术经历了从萌芽到鼎盛再到衰微的过程。中国山水画兴起于魏晋南北朝，经过隋唐，到宋元达到鼎盛。中国花鸟画兴起于唐代，工笔花鸟画到宋代臻于完善，而写意花鸟画到明代陈淳、徐渭的笔下才达到顶峰。风俗画产生于宋代市民阶层扩大的时期。厘清这些大的发展线索，对中国美术发展史有宏观的了解，是学习更细致内容的良好起点。

1.4.3 从美术作品入手来理解美术史

理论是灰色的，生命之树常青。美术史的生命力存在于美术作品之中。美术作品首先是靠视觉的造型来影响人们的心灵与精神的。看和记是积累知识的过程，也是训练自己审美能力的过程。看多了、记多了，艺术的审美水平也就会自然提高；看多了、记多了，美术史在我们心目中自然就有了立体感，就鲜活起来了。当然，只记住艺术作品的形式还不够，还要理解作品的题材内容、创作经历、创作特色等。北京是我们祖国的首都，是每个人都十分向往的地方。向往北京的人们心目中都有一座雄伟而壮丽、崇高而神圣的天安门城楼。但是许多人第一次站在天安门前的时候，心里不免嘀咕：天安门怎么只有这么高呢？这就涉及中国建筑的体量问题和中国建筑以群体组合为特色的问题。中国建筑讲究的是以适宜为度，不像西方教堂那样追求个性的张扬，深层次的原因是中国人崇尚“天人合一”的理念。实际上，我们把中国建筑的任何一幢单独放在平地观赏，都会显得非常平淡，其艺术感染力无法与巴黎圣母院等大教堂同日而语。但是，中国建筑的魅力在于群体组合！萧默



认为,比起西方来,中国建筑采用了较多的群体组合,也取得了更高的成就。我们欣赏天安门时,如果把它放到紫禁城的大环境中来欣赏,就会发现它的确十分美,美在和谐上。中国传统建筑沿轴线布局,中轴线上布置大小殿堂,强调主殿的崇高位置。主殿从屋顶、体量上与配殿有所区别。但主殿的体量依然是适中的,与其他建筑是融为一体的。紫禁城的主殿是太和殿,太和殿连同台基通高为 35.05 米,为紫禁城内规模最大的殿宇,屋顶为最高规格的重檐庑殿顶。天安门是明、清两代皇城的正门,城楼通高 33.7 米,为重檐歇山式屋顶。无论建筑的体量还是屋顶的制式,天安门都比太和殿略低一等,以体现太和殿的崇高,也就是皇权的至高无上。对天安门的了解,实际上是学习中国建筑特点的过程,举一反三,我们不难体会到美术作品所蕴含的美术史的规律。

元代画梅名家王冕,画的梅花充满生气,清新可爱。他在《墨梅图》上题诗:“吾家洗砚池头树,朵朵花开淡墨痕。不要人夸好颜色,只留清气满乾坤。”表明自己在元朝实行民族歧视政策的年代里,不甘心受民族压迫、不愿与统治者合作的政治态度和理想抱负。通过这件作品的学习,我们可以找寻到中国花鸟画的一些特点:水墨为上,写意抒情,托物言志,诗、书、画、印相结合等。

1.4.4 培养学习的兴趣

兴趣是最好的老师,积极开展丰富多彩的课外活动有助于学习兴趣的培养。

单纯依靠课堂教学很难使人兴趣持久,必须开展丰富多彩的课外活动,才能使爱上美术史,认真钻研美术史知识。下面列举一些课外活动形式,供大家参考。

- (1) 对当地具有特色的美术类别进行调查,然后组织讨论。
- (2) 结合社会调查,尝试编写当地美术发展史纲要。
- (3) 结合社会调查,组织一次讨论会,谈谈对当地美术的历史和现状的看法。
- (4) 访问当地一位著名艺术家,了解其艺术创作的过程。
- (5) 组织参观美术馆、博物馆。
- (6) 集体收看一次与中国美术史有关的电影、电视。

凡此种课外活动,都可以开阔学生的眼界,让学生感受到美术史就在我们身边。

思考与练习

1. 什么是美术?什么是美术史?
2. 中国美术发展史有什么特点?
3. 你打算如何学好中国美术史?



第2章 原始时代的美术

本章学习目标

1. 把握本期美术发展概貌及美术类别；
2. 旧石器时代审美意识的萌芽；
3. 着重把握彩陶艺术在中国美术发展史上的重要历史地位；
4. 了解新石器时代的玉器、绘画与雕塑。

2.1 概 述

中国美术历史悠久，源远流长。它的源头，可以上溯到有文字记载之前的原始社会。

近代考古学根据人类生产工具的演变，把整个史前时期称为石器时代，以区别于此后使用青铜、铁器等新工具并进入有文字记载的历史时期。在这段时期中，各种石制工具的使用远比用其他（更软的）材料所制的工具多很多倍。史前考古从不同的石器类型，划分出新旧两大阶段：旧石器时期，以打制石器为标志，在我国上限大约在170万年前，和中国猿人的进化几乎同时；新石器时代以磨制石器为主，掌握人工取火技术和制陶技术也是新石器时代的重要标志，发现于湖南永州道县玉蟾岩（距今1.4万年前）的原始陶片，表明我国新石器时代的到来。事实上，在不同的地区和文化中，时代的更替彼此间有非常大的不同，因此并没有一个确定统一的“石器时代”。

由于没有文字，先民们把他们的思想、感情、信仰和生活记录在石器、陶器、玉器、岩画等可视的实物中，给后人留下了广阔的解读空间。

根据旧石器时代的遗址和实物，我们推论：在旧石器时代，我们的祖先在打制石器的过程中，逐步培养起造型技能，逐步萌发出审美观念。

根据新石器时代的遗址和实物，我们得出结论：新石器时代的美术，以彩陶和玉器的成就最高。它们的出现，标志着人类审美时代的到来。



原始社会的工艺美术,除彩陶、玉器外,还有黑陶、牙雕、骨雕、染织、编织等,并出现了一些较精美的作品。

根据原始时代的遗址和实物进行考古分析,我们发现原始美术具有混沌性的特点。所谓混沌性,表现在两个方面。

(1) 原始艺术是实用性与审美性结合的产物。从“艺术”这个词含义的历史演变中我们可以看出,艺术产生于非艺术,艺术的实用价值先于审美价值。“艺”字原写作“藝”“執”,在甲骨文中,它是人在种植的象形,表示劳动技术。拉丁文中的 art 和英文中的 art,原义也是技术的意思。最初的陶器是原始人的生活用品,制作时首先考虑实用目的。但是到了后来,原始人在制作陶器时自觉地运用形式美法则进行创造,在陶器的造型和纹饰上不断创新。我们发现,陶器从素色、素面的灰陶,到有一定装饰的绳纹、线刻纹,再到绚丽多彩的彩陶,经历了一个漫长的历史演进过程,人类是一步步从不自觉到自觉,逐渐按照美的规律来造型的。可见,我们今天称为艺术的东西,在当时并非为艺术而生产,而是为了实用:也许是巫术图腾的需要,也许是物质生活的需要。总之,不是为了满足美的需要;但它又在某种程度上符合造型艺术形式美的法则,本身具有审美属性。

(2) 原始艺术分类不像今天这么清晰。在原始艺术那里,各种艺术门类往往混沌一体,如岩画,有的是用线刻技法表达绘画内容,雕塑与绘画浑然不分;许多彩陶更是融雕塑、绘画与器物于一体,有的器身是绘画,把手与盖钮则使用雕塑的手段,甚至有的器身也用雕塑造型。

2.2 旧石器时代审美意识的萌芽

在西方,旧石器时代的美术遗迹(洞穴壁画和雕塑、岩画等)迄今已发现不少,如西班牙阿尔塔米拉洞穴的野牛画(图 2-1),距今约有 2 万年的历史。我国虽然目前还没有发现旧石器时代的美术遗迹,相信随着考古新成果的不断出现,我国的艺术史可能比人们想



图2-1 西班牙阿尔塔米拉洞穴的野牛画

象的还要漫长悠久。早在人类社会发展的初期，处于蒙昧时期的人类就开始试图用神话传说来解释艺术的起源。于是西方出现了文艺女神缪斯的神话；中国出现了伏羲创制八卦，神农氏结绳记事、发明陶器，黄帝之时仓颉造字、史皇发明绘画、嫫祖则养蚕织丝等传说。中国的神话传说把艺术起源归在了圣人名下，事实上，这类古代神话有一些是和当时的社会经济生活与文化发展状况相关，隐约地透露出中国美术起源的情形。

我国目前虽然还没有发现旧石器时代的美术遗迹，艺术起源的原因我们也没有定论，但是通过考古发现的旧石器时代的工具——石器的制作工艺和造型，我们仍然可以窥见先民们审美能力发生发展的清晰线索。

在漫长的旧石器时代，先民们为生存而打制石器，随着实践活动的发展，他们对物质材料的驾驭能力也在不断提高，对使用工具的合规律性的形体感受越来越符合形式美法则，形式感越来越丰富、敏感，逐步按照美的法则创造出美的造型。人类的审美意识由蒙胧、无意识逐渐走向了清晰、自觉。表 2-1 所示的中国旧石器时代人类制作的生产工具情况一览表反映了这一变化历程。

表 2-1 中国旧石器时代人类制作的生产工具情况一览表

距今年代	主要代表	工具形状
115 万—40 万年前	蓝田人、北京人	粗石器
20 万—5 万年前	丁村人、马坝人	精细石器和骨器
5 万—1 万年前	山顶洞人	精细石器、精细骨器和复合工具

从表 2-1 中可以看出，蓝田人（距今 115 万—110 万年）和北京猿人（距今 50 万—40 万年）生活在旧石器时代的早期，他们的石器似尚未定型；丁村人、马坝人生活在旧石器时代中期，他们的石器略为规范，有尖状、球状、橄榄状等，已经有了对称和圆的感觉；到了旧石器时代晚期，山顶洞人的石器不但均匀、规整，还有初步磨光、钻孔，他们还把细



图2-2 兔子头骨穿孔饰品（旧石器时代），北京市房山县周口店龙骨山山顶洞出土

石器镶嵌在骨角或木料上做成复合工具，甚至还制造了大批“装饰品”：磨光、钻孔并染色的小石珠，挖孔的兽牙、磨光的鹿骨、刻纹的鸟骨等。2005 年年末，周口店北京人遗址博物馆在对周口店遗址库存化石经过近一年的清理鉴定中，竟意外发现了“沉睡”多年的山顶洞人装饰品（图 2-2）。考古专家推断说，山顶洞人把这些小东西穿起来，挂在身体上。我们不禁要问：在工具极其简陋、生活极其困苦的情况下，先民们制造这种“项链”，究竟是出于记事的需要还是审美的需要？或者是发端于某种神秘观念？不管怎样，它们蕴含着很大的审美性质，这是毋庸置疑的。随着这种审美性质的发扬光大，这些非纯粹的装饰物逐渐成为美的装饰品。

总之，人类在社会实践中创造了美，在创造美的过程中又提高着自身的审美能力；提高了的审美能力，又使人类创造出更新、更美的东西。人类最初的审美活动和物质生产劳动是不可分割的，随着审美能力和审美需求的逐渐提高，人类的审美活动逐渐从物质生产劳动中分离出来，成为独立的精神活动。



2.3 新石器时代的陶器艺术

距今大约 1 万年,我国的大部分地区陆续进入考古学上的新石器时代。磨制石器的使用,陶器制造的开始,农业的出现,居民村落的普及,氏族制度的形成等,是这个时代区别于旧石器时代的主要标志。新石器时代延续了五六千年的时间,距今 4000 年左右结束。这是人类学和历史研究上所谓的“野蛮时代”,是人类由蒙昧走向文明的过渡阶段。在我国境内,迄今已发现新石器时代文化遗迹上万处,正式发掘的有 1000 多处,主要的文化遗迹遍布于黄河流域、长江流域、华南地区、西南地区、北方地区等几个大的区域。各个地区的文化遗存各有特点,为了比较准确地表现各个地区文化的历史面貌,我国考古学把较为重要并且延续时间比较长、覆盖面比较广的定名为某种文化,在文化以下,又分为若干类型。新石器时代最具代表性的文化有仰韶文化和河姆渡文化。

2.3.1 陶器的产生与造型

陶器是将具有可塑性的黏土经水湿润后,再成形、干燥,在 700 ~ 1000℃ 的温度中烧制而成的坚固制品,是人类最早通过物理变化和化学反应使物体的本身发生质变的一种创造性活动,它是人类进化过程中具有划时代意义的伟大创造。

陶器的烧制温度有一定的要求。早期陶器的烧制温度较低,一般为 600 ~ 800℃。早期制陶技术有捏塑法、贴敷法和泥条盘筑法(在陶器制作的初级阶段,人们通常用黏土搓成泥条,然后把泥条一圈一圈地盘筑成器皿,这种陶器被称为手制陶器)等。后来又发明了陶车轮制成型法,即借助称为陶车的简单机械对陶坯进行修整,制造出造型优美的陶坯。陶器的器型按照用途大致可分为炊器、食器、饮器、盛贮器以及其他杂器等几种类型。

我们可以通过表 2-2 所示的陶器造型图例来认识陶器的造型。

表 2-2 陶器造型图例

			
罐 (炊具)	罐 (盛贮器)	鬲	甗
			
灶	甗	釜	簋
			
钵	豆	碗	盘



续表

 <p>杯</p>	 <p>觚</p>	 <p>鬶</p>	 <p>盃</p>
 <p>鼎</p>	 <p>壶</p>	 <p>缸</p>	 <p>瓮</p>
 <p>瓶</p>	 <p>樽</p>	 <p>盂</p>	 <p>盆</p>
 <p>双联罐</p>	 <p>双联杯</p>	 <p>双体罐</p>	 <p>器座</p>
 <p>陶纺轮</p>	 <p>磨</p>	 <p>双格陶调色盒</p>	 <p>灯</p>
 <p>鼓</p>	 <p>埙</p>	 <p>权杖头</p>	 <p>勺</p>



我国的陶器在世界原始文化史上占有重要地位。考古证实,我国新石器时代陶器的分布遍及全国各地,其分布主要有黄河流域、长江流域、东南地区、西南地区、北方地区五大区域。包括大地湾文化、仰韶文化、河姆渡文化、马家窑文化、大汶口文化、龙山文化、大溪文化、屈家岭文化、良渚文化等各种文化和类型。有灰陶、红陶、白陶、彩陶、黑陶等各种质地和品种。从工艺上区分,有手制、模制、轮制;从纹饰上区分,有压印、拍印、刻画、彩绘、附加堆纹、镂空。新石器时代的陶器,由于空间与时间的不同,需要与追求的不同,审美意识与审美品位的不同,而具有不同的风格特征与文化内涵。其中以黄河流域的彩陶最有特色、最富有艺术性。

2.3.2 彩陶艺术

新石器时代的艺术成就,非常集中地体现在彩陶艺术上。

所谓彩陶,是指坯体上有红、黑、白、黄、赭等彩绘图案的陶器。制作时在陶坯上用颜色彩绘出各种纹样,烧成后显出丰富的彩色花纹,主要有几何纹、动物纹、植物纹和人形纹等多种纹样。彩陶出现在距今约 8000—3000 年,遍及全国各地。甘肃秦安大地湾一期文化出土的三足钵等 200 多件彩陶,是我国迄今为止发现的年代最早的一批彩陶,它将中国彩陶制造的时间上推了 1000 年,并以不容置疑的事实说明,西北黄土高原地区就是中国彩陶的起源地。我国新石器时代彩陶艺术的杰出代表当推仰韶文化彩陶和马家窑文化彩陶。

1. 仰韶文化彩陶

仰韶文化彩陶因 1921 年首先发现于河南省渑池县仰韶村而得名。该文化分布范围很广,遍布黄河中上游地区,西至青海、甘肃交界处,北抵长城沿线及黄河河套地区,东及河南东部,南达湖北西北部。遗址已超过 1000 处,距今约 7000—5000 年,有代表性的除仰韶村外,还有陕西西安的半坡、临潼的姜寨,河南郑州的大河村、陕县的庙底沟等。下面介绍仰韶文化最有代表性的半坡类型和庙底沟类型。

1) 半坡类型彩陶

半坡类型彩陶属于仰韶文化早期,距今约 6800—6300 年,因 1953 年首次发现于陕西西安半坡村而得名。这种彩陶主要分布于甘肃东部和陕西关中地区,多为赭红色,是烧制时陶土中的铁氧化所造成的。陶器烧制之前是灰白色。彩画多用黑色矿粉在底色上描绘,流行施内彩。

半坡类型彩陶,最引人注目的是动物和人面纹。鱼纹(图 2-3)最多,次为人面纹(图 2-4)、山羊纹、鸟纹、鹿纹等。其人面鱼纹生动精彩,变化多端,具有鲜明的时代特色。动物纹样既有强烈装饰趣味的图案,又不乏引人入胜的写实形象。《人面鱼纹盆》是半坡彩陶画的典型作品。人面鱼纹线条明快,人头像的头顶有三角形的发髻,两嘴角边各衔一条小鱼。此图反映了半坡人和鱼之间的密切关系和特殊的感情,可能是半坡氏族崇奉的图腾。另外几何纹样也很丰富,主要有宽带纹、三角纹图、斜线纹、网纹、波折纹等,单纯而富有装饰意味。它的早期写实形象突出,渐次走向变形、抽象化。

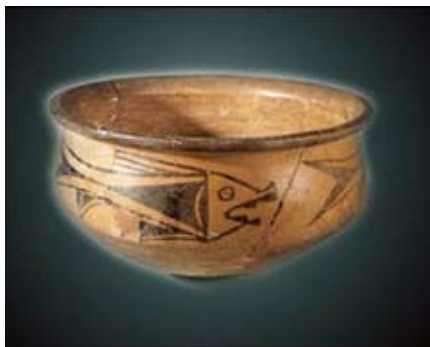


图2-3 《鱼纹盆》(仰韶文化半坡类型), 高17厘米, 口径31.5厘米, 陕西省西安半坡遗址出土, 中国国家博物馆藏



图2-4 《人面鱼纹盆》(仰韶文化半坡类型), 高16.5厘米, 口径39.5厘米, 陕西省西安半坡遗址出土, 中国国家博物馆藏

2) 庙底沟类型

庙底沟类型, 属于仰韶文化中期, 距今约 5800—4800 年, 因在河南陕县庙底沟发现而得名, 它略晚于半坡类型彩陶。庙底沟类型彩陶一般用黑彩绘制, 个别用红彩或红、黑两色, 彩绘多施于器物的外部和口沿上, 没有发现施内彩的。庙底沟类型的色彩配制也有发展, 在陶器上有施白或红色陶衣再绘深色花纹的画法。据化验, 彩陶上的白色颜料为瓷



图2-5 《花瓣纹彩陶盆》(仰韶文化庙底沟类型), 高12厘米, 口径20.3厘米, 1956年河南陕县庙底沟出土, 北京故宫博物院藏

土或高岭土烧制。陶器上多种色彩的并置或复置, 标志着彩陶工艺进入纯熟的阶段。与半坡类型相比, 动物纹样不多, 而在半坡动物纹样中占据主要位置的鱼纹渐次被鸟纹、蛙纹所代替。从纹饰的总趋势来看, 装饰风格由半坡类型的写实向抽象发展, 几何纹样丰富和发展起来, 如圆点、勾叶、弧线、三角带状纹、平行条纹、回旋勾连纹、网格纹等, 尤以花瓣纹最富特色。《花瓣纹彩陶盆》(图 2-5) 绘黑彩, 纹饰以圆点和弧边三角相连缀, 形成花瓣式彩绘的二方连续纹带, 纹理优美, 线条简洁流畅, 装饰效果强烈。此器大口鼓腹小平底盆, 形体呈倒三角形, 给人以挺秀、饱满、轻盈而又稳定的感觉, 是庙底沟类型中最典型的器型。

河南省临汝县阎村出土的一件《鹤鱼石斧缸》(图 2-6) 是庙底沟文化最出色的作品。彩陶缸的腹部绘着鸟含鱼的图像。画面高 47 厘米, 口径 32.7 厘米, 占满了筒形腹部的一半, 是目前彩陶上仅见的大幅画面。鸟有长喙, 高脚短尾, 通体白羽, 是鹤鸟的形象。鸟嘴叼着一条大鱼, 鸟眼圆睁有神。在鹤鸟的前方, 画着一把立置的长斧, 斧柄上绘着 X 状标号, 可能是象征着权威的器物。有研究者认为, 这也许象征着以鹤鸟为图腾的部落对以鱼为图腾的部落的胜利。

2. 马家窑文化彩陶

马家窑文化是仰韶文化在甘肃和青海的变体和发展, 故又名甘肃仰韶文化。距今约为 5000—4000 年, 因最早发现于甘肃临洮马家窑遗址而得名。马家窑文化彩陶继承了仰韶



文化庙底沟类型中爽朗的风格，但表现更为精细，形成了绚丽而又典雅的艺术风格，在仰韶文化的基础上向前迈进了一大步，达到了彩陶艺术登峰造极的高度。马家窑文化一般分为马家窑、半山和马厂三种类型。这三种不同时期类型中的彩陶纹样有一定的区别，但它们的共同特征也很鲜明，那就是图案具有结构紧密、回旋多变、装饰面大的特征，纹样以旋涡纹（图 2-7）为主，另外还有同心圆纹、三角纹、带状网纹、“米”字纹、锯齿纹、鸟纹、蛙纹等，给人以往复无穷、千回百转、丰富热烈之感。它的用笔流畅洒脱、用线娴熟多变，既显示出了高超的工艺装饰水平，又体现了原始绘画艺术古朴的魅力。1973 年在青海省大通县上孙家寨出土的《舞蹈纹彩陶盆》（图 2-8）是其杰出代表，也最为有名。



图2-6 《鹤鱼石斧缸》（仰韶文化庙底沟类型），陶质彩绘，高47厘米，口径32.7厘米，1978年河南省临汝县阎村出土，河南博物院藏



图2-7 《旋涡纹尖底瓶》（马家窑文化半山类型），高25.5厘米，甘肃陇西吕家坪出土，中国国家博物馆藏

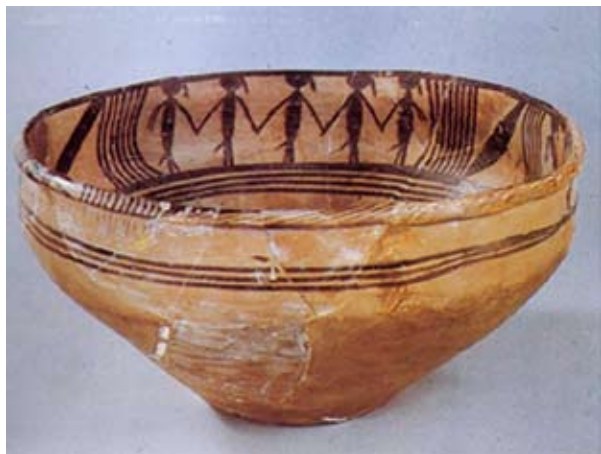


图2-8 《舞蹈纹彩陶盆》（马家窑文化马家窑类型），高14.1厘米，口径29厘米，1973年青海省大通县上孙家寨出土，中国国家博物馆藏

1) 马家窑类型

马家窑类型彩陶是马家窑文化最为精美的彩陶，距今大约 5300—4900 年，1924 年发现于甘肃省临洮县马家窑村，其范围可达青海、宁夏、四川等省区。马家窑彩陶为泥质红陶，质地细腻，呈橙黄色和土黄色。它多用明亮的黑彩描绘花纹，如在打磨光滑的陶底上绘出草叶、旋涡、波浪、圆点、平行条纹等纹样；有时也间以白色；有的还以黑色为底，以露出的陶底色为纹，如甘肃永靖出土的彩陶壶，以大面积的黑色，衬出陶地的橙黄色旋涡纹，十分醒目而有分量。从绘画的角度来看，马家窑类型彩陶的线描均匀细密、活泼流畅、柔中有刚。主要器型是盆、钵、碗、瓶、罐、壶等。马家窑类型彩陶造型完美，纹饰严谨，特色鲜明，代表着整个新石器时代彩陶艺术的最高水平。1954 年在甘肃临夏积石山三坪发现的彩陶罐，造型优美，纹饰精细，郭沫若先生称为“彩陶王”（图 2-9），现保存在中国国家博物馆内。

2) 半山类型

半山类型彩陶因 1924 年首次在甘肃省和政县（今临夏回族自治州广河县）南山乡半山村发现而得名。距今约为 4600—4350 年，晚于马家窑类型，地域大致和马家窑相同，因此它是在马家窑类型的基础上发展的。半山类型的彩绘富丽而精致，是马家窑文化繁荣与兴盛的标志。半山类型主要以黑、红两色作装饰，既沉着又鲜艳，其中尤以红色线纹和黑色锯齿纹并用最为突出。《菱格锯齿纹瓮》（图 2-10）为直口、广肩，腹部向外鼓出，它的沿口和腹部均有图案，因此俯视或平视均能看到完整美丽的花纹。常见的纹样还有旋涡纹、波浪纹、葫芦纹、菱形纹以及网格纹等。它的纹样多集中在器物的上部，纹样组织以繁密为特色，绚丽多彩，有突出的装饰效果。大型贮藏器（壶、瓮、罐等）成为半山类型彩陶的主要器型，这也反映了农业定居生活的进一步发展。半山类型器物造型饱满，曲线优美柔和，重心降低，最大径在腹部，直径与高度基本相等，器表打磨得很光滑，制陶技术有了显著提高。器型有短颈广肩鼓腹罐、单把壶、敛口钵、敞口平底小碗等。



图2-9 《旋涡纹双耳四系彩陶罐》（彩陶王）（马家窑文化马家窑类型），高50厘米，口径18.4厘米，1956年甘肃省永靖县三坪出土，中国国家博物馆藏



图2-10 《菱格锯齿纹瓮》（马家窑文化半山类型），高34厘米，口径17厘米，底径12.1厘米，1973年甘肃广河县地巴坪出土，甘肃省博物馆藏



3) 马厂类型

马厂类型彩陶因 1924 年秋首次在青海省民和县马厂遗址发现而得名，它是马家窑文化的最后一个类型，经测定，年代距今约为 4350—4050 年，分布区域与半山类型相仿。

马厂类型彩陶多为泥质红陶，表面常涂一层红色陶衣，体型基本脱胎于半山类型，而马厂罐体型上长下短，腹部上移，较之半山显得高耸、秀美。另外出现了单耳筒形杯，耳、钮的造型富有变化，还有比较特殊的《裸体人像彩陶壶》。彩绘用黑、红两色，以四大圆圈为典型纹饰，另外还有蛙纹（有的学者称为神人纹）、回纹、几何纹、波折纹、三角纹、螺旋纹、“米”字纹、平行线纹、勾连纹等。早期常用黑边紫红条带绘制图案，晚期以粗黑线条构成简单的表意纹样。

马厂类型彩陶晚期纹饰比马家窑、半山类型彩陶制造粗糙，纹饰简单，往往以抽象化的简单图形表现想象中的具体实物，由此可见马家窑文化逐渐衰退。

另外，大汶口文化、大溪文化、屈家岭文化、齐家文化等遗址中也出土有彩陶，但其数量、规模和艺术水平已与上述文化类型有一定的差距。

3. 彩陶的艺术成就

新石器时代的彩陶或是以造型优美见长，或是以纹样丰富惹人喜爱，或是造型和纹样都很优美。可以说彩陶以其优美的造型和形式多样的装饰图案纹样的结合，成为原始艺术明珠中最璀璨的一颗，当之无愧地成为我国一切造型与图案的出发点，成为自觉审美时代到来的标志。

1) 造型

(1) 彩陶器型体现了“因器尚象、因物赋形”的特点。前面我们谈到陶器的器型按照用途大致可分为炊具、饮具、食器、盛储器及其他杂器等几种类型，每种类型又包括若干形制的器皿。可以说今天我们使用的一切器皿的样式在此时已有了完美的表达。几千年来，制作生活器皿的材料在变，工艺在变，装饰纹样也在变，但是先民们创造的器皿外形基本上没变。

彩陶的主要器型有碗、钵、罐、盆、豆、瓶、鼎等十多种，多数可能模拟当时某些植物的造型，少数则仿造了动物造型、人物造型和器物造型。陶器器型变异的历程集中体现了“因器尚象、因物赋形”的特点，对后世造型艺术的审美法则产生了重要的影响。在直接仿造植物的陶器器皿中，葫芦形造型最多，如《鸟鱼纹彩陶葫芦瓶》。古人以葫芦作为陶器的造型，蕴含着希望人类自身像葫芦一样具有旺盛的繁殖力的美好祝愿，有着明显的生殖崇拜的痕迹。新石器时代仿动物形陶器并不多见，但造型各异，情趣盎然。如大汶口文化的夹砂陶兽形壶，既实用又美观。将器型制作成人形或人化，则体现出器形成了人们观照自身的载体，成为人的精神的化身。仰韶文化的《人头形器口彩陶瓶》（图 2-11），人头形象栩栩如生，头发、鼻、眼、嘴等惟妙惟肖、神采奕奕。从大汶口文化到龙山文化时期流行的三足带把的陶鬲（如图 2-12 所示的《白陶鬲》）、晚期陶鬲、晚期陶盂，都是典型的拟人体的器形，被认为是生殖崇拜的象征或是丰产巫术的遗留。

虽然新石器时代彩陶的器形千变万化，但我们仍可从中梳理出其大致的发展趋向：基本沿着从简单到简约、从单纯到多元、从随意到设计的方向演进。随着器具应用范围的扩大，以及器具功能的日益专门化，陶器造型也逐渐摆脱最初实用功能的束缚，形式美的地



位日益提升。“器”与“艺”逐渐融合，陶器在实用的基础上发展成为具有独立审美价值的艺术珍品。



图2-11 《人头形器口彩陶瓶》（仰韶文化庙底沟类型），高31.8厘米，口径4.5厘米，底径6.8厘米，1973年于甘肃秦安大地湾出土，甘肃省博物馆藏



图2-12 《白陶鬶》（大汶口文化），高29.7厘米，山东潍坊出土，山东博物馆藏

(2) 彩陶的一些经典器型是形式美法则的完美体现。受新石器时代“因器尚象、因物赋形”的造型原则的影响，这个时期彩陶造型同时也遵循了自然万物造型上对称、均衡、和谐、协调的规律，一些经典器形可以说是形式美法则的完美体现。如大型彩陶瓮是半山类型彩陶的杰出代表，《菱格锯齿纹瓮》（图2-10）在造型上宽度超过高度，小底、腹径和底径的比例恰到好处，形成饱满优美的外轮廓线。彩陶盆和彩陶瓮一样，都是宽度超过高度、小底，以柔和的曲线勾出整个器形的外轮廓线。这种造型成为中国工艺美术史上成功的、具有独特风格的造型之一。我们的祖先虽然没有提出“黄金分割”的理论，但他们用实践寻找着和谐之美，并给出了满意的答案。

(3) 彩陶器形体现了实用性与审美性的高度统一。工艺美术实用与审美相统一的本质特征，在陶器的造型中得到了生动的体现。例如，当时的陶器中最常见的陶罐与陶钵，作为盛器，为了使其具有尽量大的容积，它们在造型上都具有鼓腹的特点。但是，陶罐（图2-9）与陶钵的用途不完全相同，陶罐一般用于储水和运水，陶钵主要用于炊煮。为了适应这种不同的使用要求，陶罐都是小口、有肩，有的还有较长的颈，目的是便于运水、储水、倒水；而陶钵则无肩、无颈、大口，这样便于炊煮和饮食。这种从实用出发进行的设计及形成的作品，虽然在设计制作过程中首先考虑的是使用效果，但先民们却能根据使用特点来进行艺术处理，将他们对大自然和生活的细心观察以及审美情趣巧夺天工与实用器物结合在一起，可谓匠心独具，意趣天成。陶鬲与陶鼎一直是古人主要的炊器，这些器具鼎腹一般呈圆形，下有三实心足，故有“三足鼎立”之说，鼎足很好地解决了器皿架空烧火的难题，且三足既非人足和飞禽爪子的数量，也非走兽足的数量，显然不是模仿而得，可见已经是



很富有创意的设计了；鬲的外形似鼎，但三足内空，这一设计增大了受热面积，以更好地利用热能，真是别出心裁，充分展现了我国劳动人民的设计能力和创新意识。

2) 装饰纹样

彩陶装饰纹样包括几何纹、动物纹、人物纹和植物纹四大类，其中以几何纹应用最为普遍。纹饰的描绘手法因地区和时间的先后而不尽相同。归纳起来，彩陶装饰纹样大致具有如下共同特点。

(1) 装饰纹样与器形完美结合。彩陶装饰纹样与器形完美结合，为中国工艺美术开了一个很好的头，造型与纹样结合后成为工艺美术领域的一项十分重要的传统手法。彩陶的制造者很注意纹样与器形、视角的关系，力求纹样的造型和构成与器形相协调。装饰纹样根据器形的变化或疏或密，虚实相间，变幻莫测，尤其是通过旋涡纹和波浪线来贯通全局，使图案纹样具有强烈的律动感。纹样总是装饰在视觉最容易接触到的部位，主体纹样装饰在彩陶壶和罐的肩部和上腹部以及彩陶盆和钵的内部，次要纹样装饰在不大显眼的位置，既突出了重点，方便了观赏，又减少了不必要的劳作。原始社会还没有桌子，器皿都是放在地上的，观看是从侧上方进行的，因此腹部以下常常没有纹样装饰，形成了虚与实、疏与密的对比。这和以满为美的装饰是不同的，留下空白也留下了想象的余地，是符合装饰规律和原则的。这一切十分得体地显示出中华民族传统文化的风采。譬如甘肃省广河县出土的《菱格锯齿纹瓮》(图 2-10)，这件彩陶是半山类型中的精品。从这件陶器我们清楚地看到，人类在制作这些最早的生活用器时，就已经根据美的法则在创造。在使用各种装饰纹样时，当时的人们已经能够熟练地运用重复与多样、虚与实、节奏与韵律等形式美法则。这些杰出的设计构思，极为成功地展现了彩陶艺术充满张力的形式美，使这些彩陶成为不朽的陶艺经典。

(2) 装饰纹样具有静中寓动的魅力。绘画从本质上讲是空间的静态艺术，不适宜表现事物运动的过程；世界各国的装饰纹样、花边图案更是以静态为主。彩陶的装饰纹样不乏绘制精美、图案规整的静态精品，如装饰图案虚实相间，黑纹与黄底互相衬托成为“双关图案”(图 2-5 和图 2-10)，就是中国图案传统的一种卓有成效的组织方法。但最具魅力的还是那些静中寓动的纹样。中国的彩陶图案，尤其是黄河流域中、上游的彩陶图案是以动态为主的，常把花纹组织在动的格式中，而有跃动奔放的气势，花纹也多以弧线、弧形和圆点构成，在动的格式中充分舒展，使图案具有流畅柔美的抒情风格(图 2-7 ~ 图 2-9)。

中国彩陶的许多图案采取动的格式，与其特有的图案定位方法有关。中国彩陶多采用以点(圆)定位的方法。这些用来作为图案定位的点和圆多为奇数，常以三点成正三角形排列，形成运动感最强的 60° 斜线。但这种等距三点所构成的正三角形呈金字塔形，有着稳定的外形。而正三角形颠倒时，即成倒三角形，又给人最不稳定的感觉，因此这种等距三点定位的图案，包含着两种相反对立的因素，是相生相克地反复运动着的，显得十分耐看，如图 2-13 所示的《折带环绕符号壶》。



图2-13 《折带环绕符号壶》(马家窑文化马厂类型)



(3) 装饰纹样是“有意味的形式”。彩陶上的装饰纹样，不仅是单纯的装饰图案，还充满了原始观念内容，即有浓郁的原始巫术礼仪的图腾含义，是“有意味的形式”。原始先民相信，由纹样装饰的器物具有神性，能给自己带来好运。彩陶纹饰中的人面鱼纹、鱼纹、蛙纹、鸟纹以及其他一些纹样，无论是出于巫术、祭祀、图腾还是希求多子、生殖繁衍的目的，无不体现着希求吉祥的意义，是渴求吉祥观念的古老形式。可以推测，他们是带着对兆纹吉相的信任和希冀而精心刻画这些纹样的。“鱼”可能意味着对氏族生殖繁衍的祈求；蛙（演变为蟾蜍）可能是对月亮神的崇拜；鸟纹（金乌）可能是对太阳神的顶礼。最著名的“人面鱼纹”纹饰（图 2-4），两条鱼分别以人的口部和耳部形式相向而立，具有明显的图腾性质。以该纹饰为代表的鱼形纹饰不仅在半坡类型中普遍存在，在大地湾类型、马家窑类型等各时期中也大量存在。鱼纹经过先民的抽象变体，演变为单体鱼纹、双体鱼纹、三体鱼纹、四个鱼头的四体鱼纹等多种形态。大量鱼纹的涌现，一般认为是因为鱼多子多产，具有生殖繁衍的祝福含义。对于《舞蹈纹彩陶盆》（图 2-8）中的舞蹈纹，考古界和研究者有不同的解释。有的认为，它是直接表现人的生活的画面，但更多的人认为，它是某种巫术礼仪活动，或者与当时的图腾崇拜有关。无论古人还是现代人，对美好事物都一样地心存向往，因而传统纹样蕴含的吉祥意味同样适用于现代设计，适用于传达现代人的设计理念。

以上这些特色，构成了中国彩陶单纯强烈的艺术风格，从而强有力地表现出氏族社会晚期人们共同的生活感受和美的观念，与商代青铜器的“狞厉之美”相比，新石器时代的彩陶可以说洋溢着热情、开朗、饱满、和谐的气氛。中国彩陶对研究传统艺术发展的源流问题提供了大量的实物资料，对于探讨中国特有的美学观念的形成问题也提供了无比丰富的背景材料。这些对于我们继承和发扬伟大的艺术传统，探讨彩陶艺术和现代艺术的关系，对创造我们时代的设计艺术，不仅具有学术方面的意义，而且也具有十分重要的实践意义。从这个意义上讲，中国彩陶不仅是中国传统艺术的杰出代表，也是现代艺术的伟大起点，它至今照亮着我们在设计艺术上前进的道路。

2.3.3 黑陶艺术

黑陶最早可以溯源到距今 7000 多年的余姚河姆渡文化的原始黑陶，黑陶制作工艺在距今 4000 多年前达到了中国制陶的巅峰状态。代表这一最高成就的是龙山文化类型。

龙山文化因 1928 年首次发现于山东省章丘市龙山镇的城子崖而得名，主要分布于黄河中下游地区的陕西、河南、山西、山东等省，延续时间较长，是新石器晚期最有影响的典型文化类型。

龙山出土了大量的陶器。其中多以黑陶为主，特别是一种蛋壳陶杯最具代表性，它具有“薄如纸、硬如瓷、声如磬、亮如漆”的特点。这件《黑陶蛋壳杯》（图 2-14）的器形可分为三部分，上面是一个敞口侈沿深腹的小杯；中间是透雕中空的柄腹，如倒置的花蕾；下面是覆盆状



图2-14 《黑陶蛋壳杯》（龙山文化），高26.5厘米，山东省日照市出土，山东博物馆藏