

大汶口彩陶纹饰的美学特征及设计观念研究

李少晨, 朱宏轩

(青岛理工大学, 青岛 266033)

摘要: **目的** 通过对大汶口原始造物文化的研究, 发现其对现代设计观念、特点以及生成规律的影响。**方法** 以大汶口彩陶纹饰图案为研究对象, 简述美学与大汶口彩陶的发展历程, 对其文化理论、彩陶纹饰设计观念与美学关系进行梳理来研究彩陶中蕴含的美学特征, 分析两者之间的联系, 并通过对相关彩陶纹饰个案研究进行归纳, 从纹饰形态演变、形制例析、现代设计应用例析等角度, 聚焦其所涵盖的现代设计方法与传统造物文化之间的设计理念, 从图案分析到设计实践, 以加强当代设计作品的深度与内涵。**结果** 得出彩陶纹饰中蕴含的美学特征与设计观念两个层面对当代设计的启迪与影响。**结论** 传统纹饰符号具有丰富的美学意义, 将有价值的资源融合在视觉传达设计方法的大量创意中的行为是对原生符号的再设计, 用原生符号提炼、丰富核心价值, 传播传统造物文化的延续与创新, 以满足当代设计文化对原生文明的回顾与追寻。

关键词: 大汶口原始造物文化; 大汶口彩陶纹饰; 美学; 现代设计; 再设计

中图分类号: J511 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-3563(2020)14-0355-08

DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2020.14.056

Aesthetic Characteristics and Design Concept of Dawenkou Colored Pottery Decoration

LI Shao-chen, ZHU Hong-xuan

(Qingdao University of Technology, Qingdao 266033, China)

ABSTRACT: The paper aims to study and find the influences of the original creation culture of Dawenkou on concept, characteristics and generation law of modern design. With Dawenkou colored pottery decorative patterns as the research object, the development of aesthetics and the color pottery in Dawenkou was briefly described and the aesthetic characteristics contained in the colored pottery were analyzed by combing the cultural theory, the design concept of colored pottery decorative patterns and the aesthetic relationship. By summarizing the case studies on related colored pottery decorative patterns, it focused on the design concepts between modern design methods and traditional creation culture from the perspectives of the evolution of decorative patterns, the analysis of examples of forms and systems, and the analysis of examples of modern design applications, to enhance the depth and connotation of contemporary design works through pattern analysis and design practice. It was concluded that the aesthetic features and design concepts contained in the painted pottery patterns have an enlightening influence on the contemporary design. Traditional decorative symbols are of rich aesthetic significance. The integration of valuable resources into a large number of creative ideas of visual communication design is a redesign of the native symbols, to extract and enrich the core value with native symbols, continue and innovate the traditional creation culture, so as to satisfy the requirement on review and pursuit of native civilization of contemporary design culture.

KEY WORDS: Dawenkou original creation culture; Dawenkou colored pottery decoration; aesthetics; modern design; redesign

收稿日期: 2020-04-13

基金项目: 2018年度国家社科基金艺术学一般项目(18BG118)

作者简介: 李少晨(1995—), 女, 山东人, 青岛理工大学硕士生, 主攻设计学。

通信作者: 朱宏轩(1977—), 男, 黑龙江人, 硕士, 青岛理工大学教授, 主要研究方向为工业设计理论及方法、传统器具设计。

谈及大汶口文化,人们便会联想到“彩陶”。1959年在宁阳堡头大汶口新石器时代晚期文化遗址中出土的一批彩绘陶器,证实了在距今五千年前制陶技艺就已经达到了较高的水平,当时的人们已经能用土红、赭石、白垩土、碳黑等颜色,在陶器上用直线、斜线、弧线精细匀称地勾绘出各种规矩整齐的几何形纹、花瓣纹、八角星纹等图案,大汶口的彩陶也成为了山东境内制陶艺术发展的良好开端。现在已知的大汶口彩陶装饰纹样,由于年代久远,因此在探究其纹饰图案的美学特征及设计观念时,会显露出一些问题。本文拟以大汶口彩陶作为研究对象,从创作的偶然性、地缘演变的特殊意义、该时期人们具有的初步设计意识以及对社会审美造成的影响等问题入手,对大汶口彩陶纹饰的美学特征、设计观念以及对当今设计产生的影响展开研究。

1 彩陶和美学的基本概述

美国哲学家、著名学者伊莱恩·斯卡瑞曾谈起对“美”的理解,当美出现在人们眼前时,往往会产生一系列想要创造延续美感的内在渴望,因此,根据美感与实体的融合,很快将会有繁育美感的后代。这里就表示可以用美的形式去复制美,产生其设计过程,进而延伸出一些关于美的事物,“美”与“设计”息息相关,密不可分。“美”在现代被定义为一个能够引发视觉美感的主观感受,它可以用来评价事物的美丑,而“美学”则是在这个认定美的过程中衍生出的理解、审美、定义等,它是对“美”的文化价值和艺术价值的进一步深化。美学的对象有很多种,如自然美、社会美、艺术美等。

彩陶是在红陶上施彩绘,主要是红彩和黑彩,还有先施白色陶衣的。大汶口彩陶的出现,体现了大汶口原始人类审美能力的提升。在《设计之美》这本书中,杰弗雷·米勒认为古代有种彩绘形式是在人体上进行绘画,最初意图是一种吸引繁殖伙伴的方式,就如大自然中雄孔雀通过开屏展示魅力吸引雌孔雀的注意是一个道理,因此在进化学意义上,人们更愿意与长相美丽的人在一起,这是一种生存优势,也是艺术的特征^[1]。对于陶器的审美也是一样的,随着社会的不断发展,人们不再满足于简单地使用陶器,对于陶器审美的体验层次需求逐渐升高,越来越多的彩陶以富有意义的图案和独具风格的构图特征出现,并吸引了人们的注意,逐渐在我国陶器发展史上占据了重要地位。通过在器物上彩绘线条、图案花纹的方式来体现社会生活与自然现象,从而凸显其观赏价值与艺术风格。大汶口彩陶中描绘的写实形象较少,主要是通过抽象线条构成或简或繁的造型来诠释中华民族祖先强大的智慧和创造力,为后世研究原始艺术和可移动文物提供了强有力的理论依据。

2 彩陶纹饰图案的设计观念与美学的关系

2.1 彩陶纹饰图案设计体现出的自然观

“自然美学”是美学的一个重要分支,是从大自然的一切事物中获取美的启发。从发生学层面理解,人类对自然中图案的认知体现在模仿上,也就是李砚祖先生提出的,自然是一切美术形态的范例与本相。大汶口时期的人类主要生活在黄河下游和泰山周边地区,以及山东中南部和江苏淮北一带。从地理条件上说,这些地方环境适宜,有天然充沛的水流以及相对肥沃的泥土,因此使这里成为当时重要的集聚地,这也促使先民不断地认识自然中的美。陶器诞生的最初意图是让人们生活的更便捷,它最基本的用途就是作为人们贮存的容器。彩陶作为陶器的“美化”版,它的发展与原始造物理念的形成相契合,设计的本源是能够为社会和个人创造有用的精神和物质价值,而生活环境因素是影响彩陶纹饰第一要素。在中国传统的审美意识中,就非常崇拜自然带来的一切。庄子曾讲,天地有大美而不言。李砚祖教授认为,自然是最优秀的设计者,自然形态是设计造型的本来面目。大汶口时期的彩陶纹饰大多是来自大自然中植物花草、天象、水纹的纹络,将它们作为一种艺术元素添加其中。

因此,原始社会的人类在施彩过程中的灵感并不是随意的模仿或者绘画,而是原始先民对于自然的热爱和重现。他们执着于自然,例如,他们认为在彩陶等器皿上刻画上类似于农作物的图案,来年就会丰收。对编织器、竹器等纹理的复刻,最早源于对生活工具使用的惯性,人们认为旧工具替换为新工具这个过程,是一个循序渐进的过程。将纹理线条刻画在陶器的器壁之上,形成彩陶装饰,这是对旧工具功能的有意识传承,这是由内容到元素的形成过程,也在一定程度上反映这些行为是大汶口时期先民们有意识的思考过程,是这个时代造物思维的折射。彩陶中的纹饰图案就如同连接传统文化与自然美学的桥梁,它作为一个传播艺术和生活的载体,呈现了这个地域独有的文化特色和造物美学特征。

2.2 彩陶纹饰图案设计体现出的社会美学观念

金惠敏先生曾就“社会美学”提出过一种观点,社会即美学,美学即社会,两者一也。有些彩陶具有强烈的宗教祭祀性质,当社会进一步发展时,它们又与礼制完美融合,这使社会美学的理念更具体地彰显此时期明确的社会意义。设计活动每一次的飞跃发展都与社会环境有着千丝万缕的联系,大汶口彩陶纹饰在这一阶段的特征变得尤为显著。如在首领统治时期、自我意识产生时期以及风俗和美感的初步形成时期都对纹饰图案的形成与变化有着重要的参考作用。彩陶的发展与壮大,对应着人在社会中的需求感、阶级感和美感,具有鲜明的社会功能及伦理特点。

2.2.1 族群首领的统治权威与需求感的体现

大汶口时期是史前文明从母系社会过渡到父系社会的重要阶段,在这一阶段经历了氏族的合并与分解,也从人人平等走向了社会分层。事实上,不管是处于哪个时期的人类都试图创造一个精神和物质并存的世界,这是一种本质的需求。一个族群的首领想要控制自己的氏族,就会有目的地发展一系列可加强其统治权威的活动、工具以及图腾纹样,用来彰显主人的身份地位,这都象征着权利和尊严。例如大汶口标志性图案“日月山”,田昌五先生解释为“昊”字,代表了一种族徽,将图案彩绘在陶器上,既蕴含着权威性又带有某种程度的艺术美感,这是一个氏族首领统治的手段。英国的罗伯特·克雷曾提出,人类生活在带有一定特殊文化和习惯的社会中,每一阶段都有自己独特的象征和文化符号^[1]。此阶段把统治的需求通过符号体现在社会环境的过程中,逐渐深化了社会因素与彩陶文化的设计观念,无时无刻不体现着人伦准则。在彩陶纹饰的制作中体现了因人类需求而产生的美学特征,这种与人类需求相关的社会美就成为此时期设计观念的特点,并展现出与自然美不同的认知思想。

2.2.2 自我意识的产生与阶级感的体现

大汶口文化经历了长期的发展,在这段发展历程中,氏族中出现了个人意识,对自我财富也有了更高的追求,族群内部贫富差距明显,其阶级感愈演愈烈^[2]。如遗址中 2005 号墓,其陪葬品数量相当丰富,就连墓中的儿童塑像,围绕在周围的陶制品都是造型精美、纹饰种类丰富。而被压迫、剥削的社会底层人群使用的陶器就没有如此精美的彩陶制品,大多是质量差且无多余纹饰的器皿,这体现了当时已经出现的阶级性。从出土的文物来看,地位阶级越高,器皿的纹饰、精美程度、种类数量则越高,正如著名哲学家李泽厚所讲,在原始社会时期,器皿的造型、纹样不止起到点缀的作用,而是部落阶层之间共有物质文化的一种体现。这就说明当时的人们对私有物品的占有欲以及自我意识已逐渐体现在彩陶的设计中,将它们最大程度的物态化。

2.2.3 社会风俗与美感的体现

彩陶文化在大汶口时期表现出了特有的风俗性与审美性共存的社会美学特征,这是原始人类在长期造物过程中所累积得到的一种相对稳定的意识形态。风俗则可表现在社会的诸多方面,譬如春祭、夏捕、秋收、冬守等,风俗的延续要用带有特殊涵义的文字或图形作为基底去宣扬。通过符号的表达,将他们对社会的认知转化成审美意识并体现于彩陶之中,这就是随着社会发展而演进的设计思维。根据审美的差异,会在陶器中刻有不同的纹路形态,虽然这些纹样是通过种种缘由演变而来,作为一种记录习俗的图腾或标志存在,但是归根结底,这些图案在当时都得到

了人们的喜爱,具有一定的社会公认美感,并因袭传承、依次演化,一代代流传,如菱形格纹、波折纹、划纹、弦纹等。英国艺术批评学家克里夫·贝尔认为,所有标榜构建在客观事物基础之上的审美都是荒谬的。这也就是说,每个人都是独立的个体,都可以有自己的审美体验,这时的礼制文化没有青铜时期的严肃,整体风格还都是轻松活泼的,如在野店遗址出土的彩陶各类纹样,不同图案、不同风俗面貌造就了不一样的美感,但它们都生动自然地展现了人类追求审美的生活情趣。通过个体不同的审美来彩绘,展示出原始人类的精神世界,这是技艺与社会美学的完美碰撞。在原始文化中,这类图案与符号,无论从学术价值、艺术价值还是文化价值上看,都是弥足珍贵的。

3 纹饰特质在设计语义中的提炼与应用

艺术家孙甲平认为,一个时代、一件艺术品或工艺品真正的价值,就是运用传统符号,形成自己独特的符号,有自己艺术符号精神的艺术标记,这样的创作才有它的个性。余隋怀教授在《从文物看中华文明和创新精神》中也提到,原始文明之间的文化从图案构成角度看具有差异性,是独立的一个文化类型。因此,大汶口彩陶的美学特征与设计理念以纹饰为纽带,它们展现了那个时代的设计意义,是为现代输送设计形式的介质^[3-4]。

3.1 半月纹

半月纹主要应用在盛食器彩陶钵的腹部,是用线性图案分割而成,神似半月形的纹饰,图案由简单到繁缛,循环往复地施彩绘,形似月食运行的整个推进过程。古老的民族对“月”充满了崇拜、依赖和敬畏感,人们热衷于将日月星辰等天象形状收集起来,并作为彩陶绘制过程中的重要纹样。以“月”形纹样为主刻画在器皿之中,可从中找寻其演变规律。首先,在历史上,人们对于“日、月食”这样的天象十分关注,《汉书·天文志》云,日不蚀朔,月不蚀望。古人认为,日食月食是天域发生的侵蚀天象。彩陶钵纹饰形态演变见图 1。从图 1a 来看,月亮从出现阴影至完全暴露再到被遮盖,呈循环状。在画面设计上古人知晓重叠色块会使原先已有的图形出现被覆盖的风险,于是聪明地使用了有色彩差异的块面来表现新增的变化。另外,在图 1a 的(4)中,能明显看出此时的月亮运转已经出现全貌,这是最吉利的象征,古老的造物者将它置于视觉的中心点,足以证明圆月的地位性。此外,还有另一则说法,即远古时期的望月方式除了仰月,便是从水面俯视月亮的倒影,水中映月会让月亮一分为二,呈现双月的形象特征,而图中勾勒的白边成为月亮倒映出来的波光,图 1b 中的(1)位置则正好是路面与水面的分界线。此外,主图案蕴含了“双”的对称含义,彩陶钵作为盛食器,有着希望带来充足的食物隐喻意义。

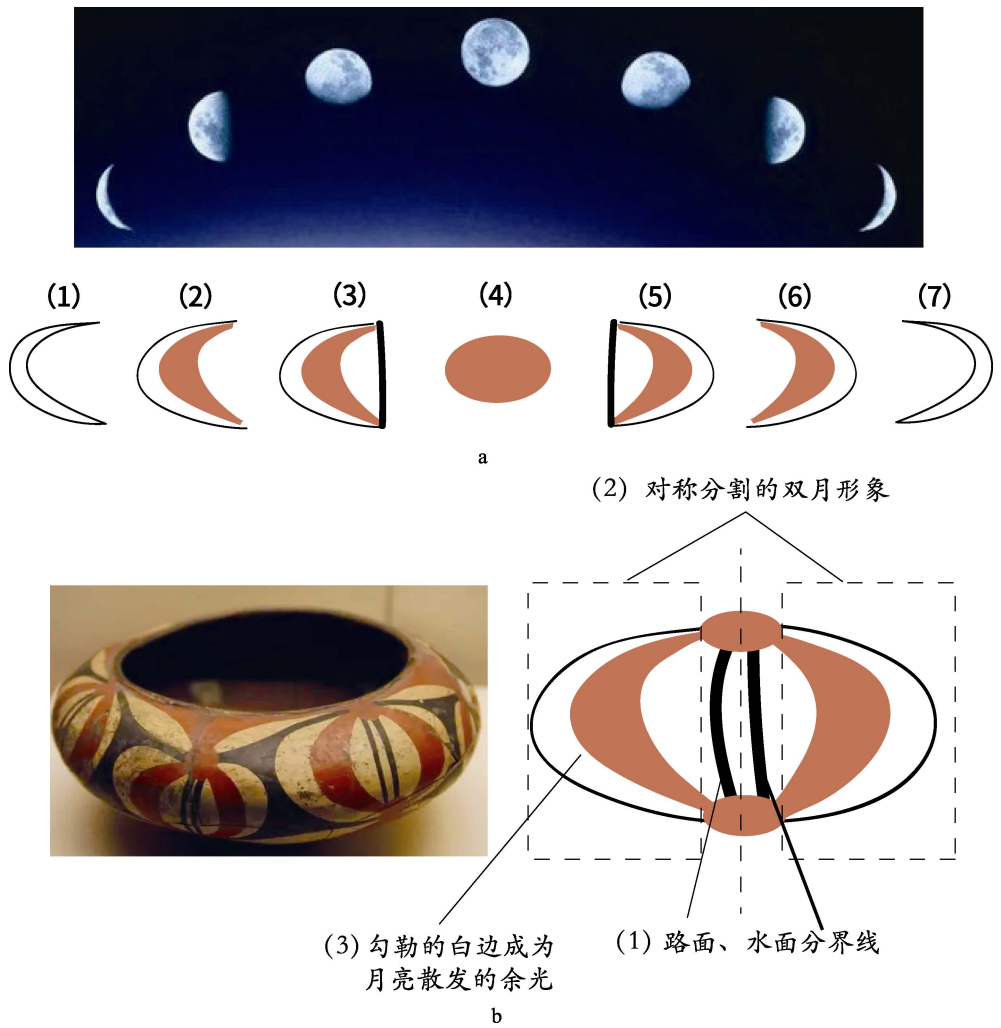


图 1 彩陶钵纹饰形态演变
Fig.1 Evolution of decorative pattern of colored pottery bowl

大汶口彩陶上的纹饰造型为现代设计提供了有益的参考。在现代设计领域内，Jerome&Zimmerman 为 Feroz 提供的 VI 设计方案也是运用了大汶口时期的分割、点线面组合的创意手法，赋予了传统符号新的寓意，这不是简单的临摹和复制外观，在此 VI 设计中的应用例析见图 2。现代绘制月象的手法是两圆交叠，取分割的图形，月象形制方式见图 3。香港 K11 月饼包装设计中，设计师巧妙地运用月圆月缺的设计概念，通过月相的变化提炼出具有代表性的月亮阶段元素，这种包装设计形式模仿了月亮从新月到满月的运动进程，经过重复、平铺、有秩序的排列等艺术表现形式带给消费者产品视觉与体验的双重感受，见图 4。此外，在一些字母负空间的设计上，半月纹、月相也有所融合体现，见图 5，从设计概念到实现，过程都十分简洁明晰，将月亮运行的阶段变化通过调整字母的重叠角度来达到月亮各异的形状特征，这种表现手法通常在标志设计领域中体现，这也是通过不断地实践探索从而归结出的美学设计方式。



图 2 现代设计的应用例析
Fig.2 Application examples of modern design

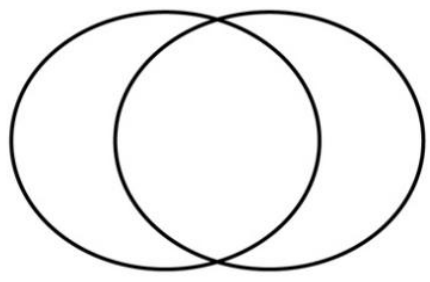


图 3 月象形制方式
Fig.3 Shape system of moon phase

3.2 云雷纹

云雷纹彩陶釜见图 6，其最鲜明的特征就是云雷纹，在运用纹饰的同时考虑了构图形式以及视觉舒适度，讲究纹饰的均衡统一、对称点缀，纹饰线条清晰不杂乱，图形围器一周，让观者有“步步移、面面看”的感觉，这与中国园林景观和水墨画的审美形式标准相似。相关学者也对云雷纹有过探索，认为它来源于蛇纹，反映崇蛇观念，彩陶釜纹饰形态演变见图 7。而在本文中，笔者认为针对大汶口出土的这件器皿绘云雷纹的目的可总结为以下两点。其一是源于汶河西流的水折纹。大汶口文化得益于大汶河奔流西去的河水滋养，关于汶河西流，姚鼐曾记载过，泰山之阳，汶水西流，其阴，济水东流。而辛弃疾在《菩萨蛮·书江西造口壁》中云，青山遮不住，毕竟东流去。自古以来境内的河流都是“百川东入海”，而大汶河受地势成因影响，流经这一区域的水流出现折流的情况，成为中国唯一一条向西倒流的河流。古老的汶河不仅灌溉两岸田地，而且提供制陶使用的砂资源，因此大汶口人将象征蜿蜒回折水纹的式样刻画在陶器中也不难理解了。其二，云雷纹顾名思义，脱胎于云纹雷纹。历史上不同国家对此纹饰有不同的称谓，在希腊称为“回”纹，在中国却有“云雷”纹的叫法，一般圆形转折的为云纹，方形转折的为雷纹，云纹流动飘逸，而雷纹展现震慑力，驱雷策电比喻神通广大，两者合一更能映射刚柔并济的视觉效果。从图 7b 中可看到云雷纹的演变过程由最初的云纹逐渐过渡为现在棱角分明的云雷纹，具有明显的承继关系。

从设计的视角看，原研哉认为时代的向前发展，并不一定就代表文明的进步，人们的立足之处是过去与未来的夹缝之间。在人们转身之时一样会看到悠久的历史为人们积累的雄厚资源^[5]。就如法国著名品牌纪梵希的标志设计就通过四个“G”的变形组合，确立了自身的存在形式，形似远古文化中的云雷纹，在有限的空间、元素之下，利用组合、旋转的形式，呈现出交错、动感的状态。这就是利用在原生文化中找到灵感，来启迪现代设计，纪梵希标志见图 8。南京博物院标志的主体形象也是在依据“南”、“中”字形的基础上运用与云雷纹(回纹)的结合来呈现的，以此来展现文化底蕴深厚的传统文化以及南京博物院的内涵，南京博物院标志见图 9。

3.3 花瓣纹

大汶口纹样题材大多源于自然生活，多见于花瓣等植物纹样。花瓣纹彩陶罐纹饰形态例析见图 10，这件花瓣纹彩陶罐用点、线、面组合而成的花朵形态连续铺满器身，整体图案相互关联，体现“共生”的艺术特征。在推演纹饰形成的过程中，单一花瓣元素既是左边图形的花瓣，又是右边图形的花瓣(见图 10a)。古人早已学会现在常说的“共生技术”，类似



图 4 香港 K11 月饼包装设计

Fig.4 Packaging design of Hong Kong K11 moon cake



图 5 字母负空间和月亮阶段的组合

Fig.5 A combination of negative space and the moon phase



图 6 云雷纹彩陶釜

Fig.6 Yunlei colored pottery kettle

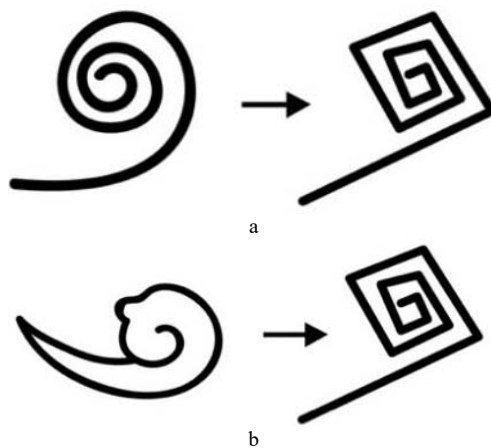


图 7 彩陶釜纹饰形态演变

Fig.7 Evolution of decorative patterns of colored pottery kettle



图8 纪梵希标志
Fig.8 Givenchy logo



图9 南京博物院标志
Fig.9 Logo of Nanjing Museum

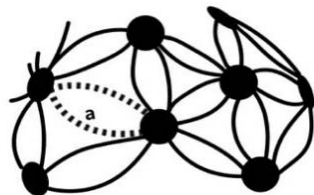
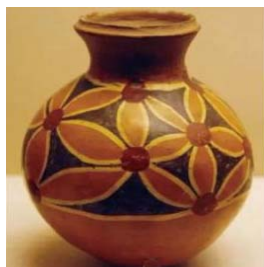


图10 彩陶罐纹饰形态例析
Fig.10 Analysis on patterns of decorative patterns of colored pottery pots



仰韶文化猪面纹彩陶壶
(共生理念)



莫高窟三兔图
(共生理念)

图11 共生技术形制例析
Fig.11 An shape example of symbiotic technology

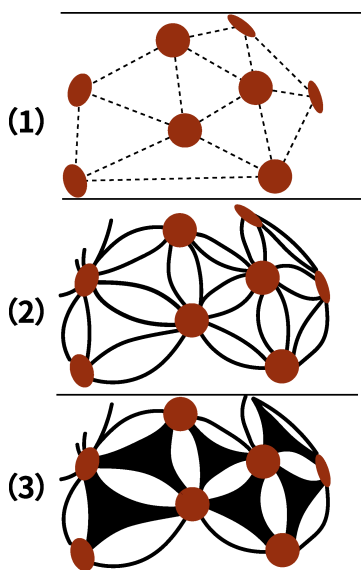


图12 彩陶罐纹饰形态演变
Fig.12 Pattern evolution of decorative patterns of colored pottery pots

的“共生技术”的运用可参考莫高窟的“三兔图”、仰韶文化猪面纹彩陶壶,见图11。他们巧妙地借用元素,使器皿上的花瓣循环往复、周而复始,类似季节交替,有十分鲜明的时间特质^[6]。从有史可查的资料中发现,有一些花瓣纹彩陶钵中都使用了“点”纹进行图案与图案之间的连接,这对研究花瓣纹彩陶罐提供了启发。此罐中纹饰的推演进程应是先在器物之上描绘有规律的“点”状图形,这些“点”的构图方式呈三角稳定感,而且整体“点”出现的位置在罐子的居中部位,给人呈现平稳、集中力强的视觉效果。此外,将这些“点”分布的位置用虚线相连,能清晰看出这些倾斜的角度可以打破呆板的感觉,让画面更具冲击力和张力。然后从绘制的“点”状图案上进行线条的绘制,最后从整体线描基础上进行底色的平涂。陶罐纹饰形态演变见图12。

在类似花瓣纹“共生技术”的应用上,《五子十童图》也体现了这个有趣的现象,见图13;设计大师福田繁雄更是将他的多幅招贴同样以此类原理呈现出“你中有我,我中有你”的视觉效果,通过图案元素的拼接、调整、整合成错视的互生互存的关系,见图14。这就很好地证明了远古文明给予现代设计无穷的启发,当代设计师要立足于原生文化的设计理念,注重融合,才能更好地传承和发展华夏文明^[7]。

3.4 八角星纹

八角星纹彩陶豆堪称是大汶口文化的标志性器物,其身覆盖褐红色陶衣,用白彩绘制了沿其一周的八角星状的图案,赋予整个画面无限扩展的空间感。这些通过变形后的几何图形,相关学者对其解释为光芒四射的太阳、无边无际的天空、熠熠生辉的星星或者是最早的用于观察时辰的八卦图。对于这个带有某种意义的符号,本文也对其进行了纹饰形态的分演过程。彩陶豆纹饰形态演变见图15,首先从“天圆地方”角度看,将外面的轮廓看作是太阳的光辉,里面的方形寓意大地,后经过时间的推移与审美的改变,图形的组合方式也会随之变化(见图15中的a1—a3),毕竟美的概念会随着不同时代、地点、人们不同的价值观而改变^[4]。李泽厚在《美的历程》中提到,这些美丽的图纹,都是由具象的物体逐渐抽象和几何化的,这是一个从内容最终沉淀到外部形式的过程。从最早的字符学分析,中国社会科学院历史研究所王震中教授认为,大汶口文化上陶器刻划的符号与后来的甲骨文系统是可以联系起来的,都是由图画来模拟现实中要表达的内容,将它变为符号的形式。最初的甲骨文体现的是一幅幅由图画元素组成的符号,随着不断演变,才形成现在人们熟知的字体模样。在大汶口彩陶上的这些符号用最少的笔画来明确表达意图^[8],就如图15中的b1—b4,古人喜用俯视、平面的角度去塑造纹样,也就是现代所说的“扁平化”,具有一定的识别特征。这里的图形分解由“田地”、“山”组

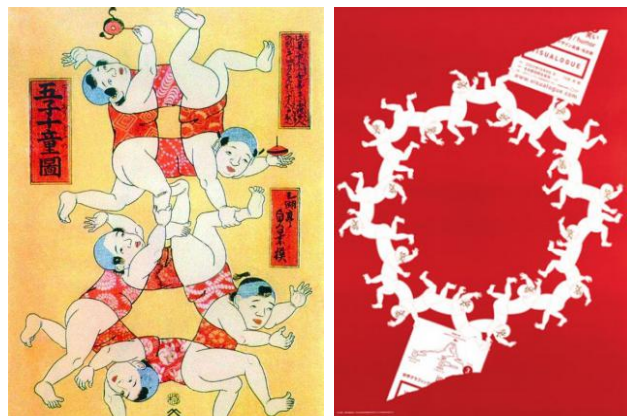


图 13 《五子十童图》

图 14 福田繁雄招贴

Fig.13 “Five or ten children”

Fig.14 Shigeo Fukuda poster

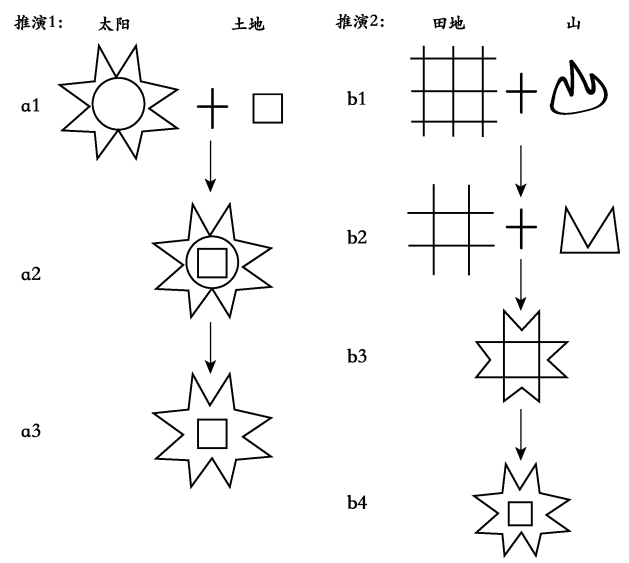


图 15 彩陶豆纹饰形态演变

Fig.15 Pattern evolution of decorative patterns of colored pottery beans

表 1 “田”、“山” 的文字演变

Tab.1 Text evolution of “tian” and “shan”

	甲骨文	金文	小篆	隶书	楷书	行书	草书
田							
地							

成，元素都取自它们的象形特质，“田”、“山”的文字演变见表 1。经过简化、组合为图 15 中 b3 的形式，至于大汶口人为何这样组合，这里有一个假说，说这是因为大汶口地区有田有山，可以通过农业自给自足，在八角星纹彩陶豆中还有一个细节可证明此观点，就是位于器皿支柱上类似“粟”的纹饰，从精神层面上讲，以“山”、“地”、“粟”绘于器皿之上，这已能深刻反映出民生问题，彩陶豆纹饰形态演变（粟纹形制）见图 16。古人一步步简化，是为了能够快速表达，应用才是促进它改变的重要因素。



图 16 彩陶豆纹饰形态演变（粟纹形制）

Fig.16 Evolution of decorative patterns of colored pottery cups (corn-shaped)



图 17 Jian Chao Bai 的创意字体

Fig.17 Creative fonts of Jian Chao Bai

在现代设计中，部分字体的演变规律与大汶口时期长期造物实践中沉淀下来的图形符号有着密切关联^[9]。语言学家周有光认为最早创造文字的方式就是画图，现在被称之为“表形”^[10]，古时的符号虽然不能记录全部需要用语言表达的事件，但是语言中的主要信息都已被凝聚到这些符号之中。譬如中国设计师 Jian Chao Bai 的创意字体，见图 17，呈现的一系列回归远古时期的象形美学设计，将原本循规蹈矩的字形或添加元素或去除笔画，同时改变粗细、弯度、大小，以此获得丰富、灵动的“表形”特征。在构型方面，虽然变化了原本的造型，但是依然保留如图像般的象形元素，令其语义了然于目。在现代的字体设计中也讲究“以形表意、提炼综合”，形成大道至简的终极真理，这与大汶口纹饰的设计理念不谋而合。

4 结语

大汶口时期的彩陶纹饰图案展现了原始社会对于进步和发展的渴望。特别在生活背景与阶级意识出现后，彩陶纹饰中蕴含了更多的设计与美学特征。彩陶纹饰独特的艺术风格和装饰特点体现了先民的意识形态、生命崇拜和信仰。通过对原始彩陶纹饰的案例进行形态演变分析，将这些原始符号通过现代设计方式进行提炼，在现代设计作品中能传承和应用传统纹饰，原生符号在其中得到了凝练，设计也因原生符号的存在而被赋予了更深刻的美学含义。这对于现代设计的发展起到了良好的促进作用。

参考文献:

- [1] 克雷. 设计之美[M]. 济南: 山东画报出版社, 2010.
CLAY R. The Beauty of Design[M]. Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2010.
- [2] 李欣航. 齐地史前文化进程[J]. 中华文化论坛, 2015(9): 80-84.
LI Xin-hang. The Process of Qi Di Protoculture[J]. Chinese Cultural Forum, 2015(9): 80-84.
- [3] 周星, 陈春. 民俗图案在现代艺术设计中的创新应用[J]. 包装工程, 2017, 38(22): 284-286.
ZHOU Xing, CHEN Chun. Innovative Application of Folk Patterns in Modern Art Design[J]. Packaging Engineering, 2017, 38(22): 284-286.
- [4] 吴振全. 岭南传统图形符号在视觉传达中的“再设计”[J]. 美术, 2019(6): 142-143.
WU Zhen-quan. “Redesign” of Lingnan Traditional Graphic Symbols in Visual Communication[J]. Fine Arts, 2019(6): 142-143.
- [5] 何方. 中国传统图形再设计方法研究[J]. 艺术百家, 2018, 34(3): 177-183.
HE Fang. Research on Chinese Traditional Graphic Redesign Methods[J]. Hundred Schools in Arts, 2018, 34(3): 177-183.
- [6] 戴艳. 传统图案再设计方法探析: 以武强年画“六子争头”为例[J]. 装饰, 2016(12): 124-125.
DAI Yan. Analysis of Traditional Pattern Redesign: a Case Study of Wuqiang New Year Painting “Six Sons Contending for the Head”[J]. Zhuangshi, 2016(12): 124-125.
- [7] 卢洁, 熊明. 湖湘传统文化艺术符号设计研究[J]. 求索, 2015(10): 184-188.
LU Jie, XIONG Ming. Research on the Design of Artistic Symbols in Traditional Culture of Hunan[J]. Quest, 2015(10): 184-188.
- [8] 刘军平, 李洋. 人民视觉与大众图式——大汶口文化陶刻图像发展演变研究[J]. 美术大观, 2019(2): 134-135.
LIU Jun-ping, LI Yang. People’s Vision and Public Schema: a Study on the Development and Evolution of Ceramic Images in Dawenkou Culture[J]. Art Grand View, 2019(2): 134-135.
- [9] 任莉. 字体设计中民族文化符号的创新与应用[J]. 包装工程, 2019, 40(16): 294-297.
REN Li. Innovation and Application of National Cultural Symbols in Font Design[J]. Packaging Engineering, 2019, 40(16): 294-297.
- [10] 王璇. 古文字中消隐的上古造物思维[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计), 2019(2): 89-94.
WANG Xuan. The Thinking of Ancient Creation in Ancient Chinese Characters[J]. Journal of Nanjing University of The Arts (Fine Arts and Design), 2019(2): 89-94.