

苏州大学

硕士学位论文

黄河中上游地区的彩陶意象纹饰

姓名：王丽霞

申请学位级别：硕士

专业：设计艺术学

指导教师：张朋川

20061001

黄河中上游地区的彩陶意象纹饰

中 文 提 要

本论题主要是对黄河中下游地区彩陶意象纹饰的研究。这一地区的意象纹饰在远古时期中国所有的彩陶纹饰中所占的比例不大，但这地区是中国最早建立王朝的地区，它特有的社会、历史、文化、艺术的价值却是突出的，具有非常重要的研究意义。彩陶意象纹饰是原始时期人们象征性思维的结果，分析原始时期象征思维的特点，可以帮助我们理解意象纹饰内涵的多重性、模糊性和发展性。彩陶上的意象纹饰，大多来源于氏族的图腾标志形象。研究这些纹饰的所覆盖的地域性的变化，以及重组整合的造型特点，可以了解当时黄河中上游地区氏族社会的发展状况，看到华夏族形成的特有的社会心理、文化特征和历史面貌。此外，研究意象纹饰抽象化的趋势，从中可以折射出早期艺术的发生、发展状况。

关键词：彩陶 意象纹饰 内涵 整合性

作 者：王丽霞

指导老师：张朋川

Image Decorations on the Ancient Painted Pottery at Mid & Up Reaches of Yellow River

Abstract

This article mainly covers the study of the image decorations on the ancient painted pottery at mid & up reaches of Yellow River. Though the image decorations in this area account only for a small percentage of all decorations on China's ancient painted pottery in old ages, their special social, historical, cultural and artistic value are more than outstanding since the earliest dynasty was established there. Therefore, it is worthy of study. The image decorations on the ancient painted pottery were the records of the peoples' symbolistic thinking in primitive times. An analysis on the characteristics of the peoples' symbolistic thinking in primitive times may well help us comprehend the multiplicity, obscureness and development of the connotation of the image decorations. The image decorations made on the ancient painted pottery mainly originated from the totem tokens of clan. Carrying out a study on the regional change covered by these decorations and the pattern features of the recombination and integration may contribute to the understanding of the development of clan society at mid & up reaches of Yellow River, and thus help us witness the specially formed social psychology, culture character and historical features of China Clan. Furthermore, studying the abstraction trend of image decorations may inform us of the produce and development of early art.

Key words: Ancient painted pottery, image decorations, connotation, integration

Written by: Wang Lixia

Supervised by: Zhang Pengchuan (Professor)

苏州大学学位论文独创性声明及使用授权的声明

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得苏州大学或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名：王丽霞 日期：2006年10月10日

学位论文使用授权声明

苏州大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆、清华大学论文合作部、中国社科院文献信息情报中心有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内 容。论文的公布（包括刊登）授权苏州大学学位办办理。

研究生签名：王丽霞 日期：2006年10月8日
导师签名：张朋川 日期：2006年10月8日

第一章 引言

1. 1 相关概念的界定

彩陶上的意象纹饰是原始思维的结果，原始思维就是象征性思维，这决定了原始时期彩陶上的纹饰，尤其是写实性较强的纹饰，是有象征意义的纹饰。了解什么是“意象”，什么是“象征”，是我们认识彩陶意象纹饰内涵和特别的造型方法的前提。

(1) 意象

“意”首先是一个诗学概念。在“意”产生之前，儒家诗学内部先有“言志”说，后有“缘情”说与之对抗，这说明了儒家诗学思维水平进入由具象而抽象的阶段，“意”的出现属于超越这一对立的更高级的概念的出现。作为美学的概念，“意”既可以指待传达的艺术家的各方面的心理状态，又可以指被物化了的艺术家的情思或客观化了的艺术品的内容，概括力极强。^①“意”的出现为儒家诗学带来了新的境界。

“象”首先作为一个哲学概念，见于《老子》、《庄子》，然后才出现在《易传》。其哲学思想体现在老子的“道之为物，首先有象”，即抽象的道只有通过感性的“象”体现出来，因此“大象”为“道”。“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象”^②。这是老子哲学的核心思想，老子认为道的内涵根本不能用明晰的语言概念表达清楚。

在中国，直接把“意象”作为一个美学范畴的是《易传》的“立象以尽意”，是将儒家诗学和道家哲学嫁接的结果，也体现了民族思维形式特点，也是早期艺术思维形式特点。随后，“意象”发展为我国古典美学的一个术语，它包括“意”和“象”两方面的内容。这里的“意”指的是创作主体的思想感情，这里的“象”指的是作为创作客体的客观物象。

在国外，“意象”的概念译自英语 Imagery。在英语中 imagery 有“某一个不实际存在的事物的心理图画”的含义。在心理学著作中，Imagery 的中文翻译并不统一。大多数普通心理学著作中译为表象，也有人译为“意象”、“心象”。尽管用词不同，但是对它的定义是基本一致的：指脑对不在眼前的事物的形象的反映。此为心理学角

^① 薛富兴《东方神韵——意境论》人民文学出版社（北京）2000年

^② 《老子》第二十一章

度上的“意象”。

从思维角度来说，人有不同的认知的方式，逻辑思维是一种，这是我们日常意识中主要的认知方式，但不是唯一的认知方式，实际上，人还有另一种更原始的认知，这个原始认知，精神分析的始祖弗洛伊德称为“初级认知过程”（或译为原发过程）。这种思维的特点就是它的非逻辑意义上的象征性，称为象征思维。“意象”主要运用的便是象征性思维。

从造型角度来说，“意象”是指含有特定的意义的图形，是将个人、社会的意识融入自然形态中的一种特殊表现方法。意象造型从某种程度上来说，实际上属于写实性纹饰的一个特例，它是介于具象和抽象纹饰之间的一种艺术形式，它既有写实性图形真实的一面，同时又有抽象性图形的特征。所以，它既有自然形态的属性，却又不完全写实。^①意象造型的来源有两种，一种是由具象造型演化而来，有的图形的原型特征非常明显，并且形式上追求简化、变形、几何化；另一种，是由原始人创造出来的，通常为现实中几个形象组合而成。

综上，“意象”是我国古典美学中的一个术语，它跟文学、艺术创作中的境界密切相联；“意象”是原始时期人们的象征性思维的结果，从艺术角度来说，图形的特别的内涵是意象形式的根本，同时也是区别于具象和抽象造型的根本。

（2）象征

意象造型是象征性思维的结果，首先了解象征的概念，才能把握原始时期意象造型的特征。

英语“象征”（symbol）又译“符号”，其希腊文原意指言物，即“把一块木板分成两半，双方各执其一，以示友爱。”^②后来被引申为代表观念或事物的符号。“象征”是一个大概念，涉及的学科非常广泛，在不同的学科内，有着不尽相同的内涵。但是有一点是一致的，它表达的意义并不是这个形象直接的意义。象征由两个部分组成：象征体和象征义。

象征还有一个重要的特点，就是它和情绪的关联更加直接。逻辑思维和情绪的关系是间接的，在进行逻辑思维时，人的情绪是较为“冷静”的。而每一个象征都浸染着情绪。因此，如果说逻辑思维是“头脑”的语言，象征就可以说是“心的语言”。

^① 参考诸葛铠《图案设计原理》第142页 江苏美术出版社（南京）1991年

^② 转引自袁可嘉：《现代派论》#8729；《英美诗论》103页，中国社会科学出版社1985年

逻辑思维的功能是客观地观察世界，而原始认知的功能是“主观的”或者说体验性地观察，观察自己的心灵和这个心灵中映射出来的世界。因为观察的重点是心灵，所以象征更应该称为“心的语言”。

原始彩陶中的意象纹饰，它就是“心的语言”，它的象征义来自原始先民对客观世界特别的感悟方式，是不能仅仅运用我们习惯了的联想方式来剖析的，它的象征义跟原始巫术、宗教以及各种神灵崇拜相联系的，从这个角度来说，意象纹饰反映的是一个原始的人们所普遍认可的“心的语言”，是一个神秘的世界。

孙新周先生在《中国原始艺术符号的文化破译》一书中，在谈到马家窑文化高低耳深腹罐的网格纹样从自然界鲛鱼鳞纹演变的过程及其对先民视觉艺术思维方法的影响时，分析道：“从上面的网格纹的发展来看，先民们的心灵轨迹是相当清楚的。即由于鱼是多产的水中动物，因此凡与鱼为伴的民族，不论中外，大多把鱼作为丰产与繁衍的象征。……从巫术心理出发，认为只要把作为鱼的主要部分和特征鱼鳞加以表现和移植，它的多产法力也就会生效。据此，他们将网格纹大量的涂绘于各种彩陶纹饰之中，其动机也就不言而喻了”。^①

象征是原始认知的主要方式。弗洛伊德认识到，“这种象征并非是梦所特有，而是潜意识意念的特征”。^②在我看来，这也是原始认知的特征。象征和逻辑思维不同，逻辑思维所用的基本“部件”是概念，组合这些概念用的是逻辑。象征的基本“部件”主要是意象，而处理这些部件的方式不是平常的逻辑，而是一种原始的“逻辑”，即“原逻辑”。^③原始逻辑就要注意的是“相似性”，一旦它在两个意象中发现相似性，就以此在这两个意象间建立了联系。

象征通常包含两个部分内容，一是显性的象征体，一是隐性的象征义。彩陶意象纹饰的象征意义从来都是一个有争议的问题，主要的解说有：巫术和神灵崇拜说、图腾崇拜说、物候历法说、生殖崇拜说等，面对每一种说法都有其独特而又能够成立的一面，我们难以作出比较公正的评判，但我们可以结合原始艺术思维和氏族文化的状况，剖析原始艺术象征特点，或许可以更好地把握意象纹饰的主要精神。

（3）意象纹饰的集体性

在原始人或者不开化的古人那里，象征思维是主要的认知方式，他们眼中的世界

^① 转引自廖军：《视觉艺术思维》第79页 中国纺织出版社 2000年

^② 弗洛伊德著，赖其万等译，《梦的解析》，251页

^③ 列维·布留尔：《原始思维》丁由译 第70、71页 商务印书馆出版 1981年

就是象征的世界，所要突出强调的是，他们的象征思维具有集体的性质。象征的世界是一个非真实的世界，这个非真实的世界是他们氏族共同体创造的，所以，就有了相对的现实性。有人曾经打过一个比方，说原始人和现代人相比，原始人仿佛是生活在梦中，但是，因为所有的原始人都同样承认这个“梦”，他们的社会生活和这种认知方式之间非常和谐，所以他们也可以有一种现实感，而这种现实感是立足于集体性的象征思维的基础上的。

被原始的人们普遍意义上承认的图腾物，如鱼、鸟、蛙等，它们和人的血亲关系就体现了象征的集体性。

(4) 意象纹饰的多义性

“象征”的含义虽然复杂，但其内涵一般不离符号与其所代表的事物或观念之间的关系。黑格尔认为“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看。”^①

从词源上看，象征本来就表示着所说的内容比字面有更深含义。就艺术而言，单纯把“象征”当作一种修辞技巧或表现手法，显然无法解释艺术形象多义化的原因。在原始人的心目中，“鱼”是丰产的象征，是他们的图腾崇拜物，是通地之神……；同样，“蛙”和“娃”同音，是多产的期望，是物候历法的参照物、是图腾形象……。象征的多义性给我们研究彩陶意象纹饰的指出一个方向，即我们可以从多个角度切入研究，这样才能称得上是一种科学的态度。

(5) 意象纹饰的工具性

符号（象征）还是一种与社会生活相关联的工具形式。“……神话、葬礼形式、土地崇拜仪式、感应巫术不像是合理解释的需要而产生的：它们是原始人对集体的需要、对集体情感的回答，在他们那里，这些需要和情感要比上述的合理解释的需要威严得多、强得多、深刻得多。”^② 同样，人们对集体和集体情感的需要也体现在世代相传的图腾形象中，有着血缘关系的相同部族会因此而团结在一起，图腾形象的作用相当于一个能够将同一个氏族凝聚在一起的社会机构。同时，原始社会的人们生产力的决定性的因素之一，便是他们的集体力量，团结在一起的人们，有利于增强劳动

^① 黑格尔：《美学》（第2卷）10页，朱光潜译，商务印书馆1979年

^② 《原始思维》列维·布留尔 丁由译 第17页 商务印书馆，1981年

合作、狩猎和抵御自然灾害等方面的能力，因此，氏族共同体的标志物是人们社会生活甚至是生产中变相的工具形式。

（6）意象纹饰的模糊性

我们已经研究了象征的多义性，那么是否象征义就是多种意义的简单相加呢？如上文所述，老子的“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象”中的“惚兮恍兮”，生动地表述了老子的认识：道的内涵根本不能用明晰的语言概念表达清楚。引申开来，便是抽象的观念具有模糊性和不确定性。对于原始彩陶意象纹饰而言，形象的象征意义是当时人们的“心的语言”，是难于用今天精确的语言描述得清楚的。同样是鱼的形象，它的内涵即便完全是图腾意义，明确为氏族集体的标志，却也是建立在食物、生殖、血亲、保护等方面的心理需要的基础上的，而且图腾本身也是巫术崇拜的结果。因此我们可以说，象征义不是简单的多种意义的相加，而是混合在一起，并共同构造了一种言语难以表达得很清晰的状态。

我们从象征的研究中可以看到：象征体，它是某种有形的事物，是人们所熟知的具体形象；象征义，是大于象征体的某种无形的永恒的东西，也许是某种情感、某种观念或某种哲理，它隐藏在象征体后，需要读者去揣摩、探究。象征义往往是只可无限地逼近却无法穷尽的，有的甚至是只可意会不可言传的，因此，象征具有模糊性和不确定性。所以，研究原始彩陶意象纹饰的象征意义，应当建立一种在直觉基础上的“通感”的思维状态，才能不至于走向片面和偏激，尽可能地把握到原始图形中的真正的主题。

1.2 研究的动机和目的

本论题主要是对地区性彩陶意象纹饰的研究。意象彩陶纹饰在所有的彩陶纹饰中所占的比例不大，但是，它的社会、历史、文化、艺术的价值却是突出的，具有非常重要的研究意义。

第一，彩陶上的意象纹饰，其原型大多是动物形象，是有选择地表现了那么几种动物的形象，而且各有各的产地，并成为该地区的典型纹饰。研究这些纹饰的所覆盖的地域性的变化，可以清晰地了解当时氏族社会的发展状况。分析这些纹饰的重整合的造型特点，可以看到原始时期人们的社会心理、文化特征和历史面貌。

第二，意象纹饰是原始思维活动的结果，象征性思维是原始艺术思维的特征。研究原始象征思维的特点，便于我们更好地把握彩陶意象纹饰的涵义的多重性、模糊性

和发展性。

第三,研究意象纹饰,从中可以折射出早期艺术的发生、发展状况。意象彩陶纹饰是上古时期人们原始观念的物化形式,随着氏族集体的分裂、融合、繁荣、消退,原本注入其中的原始观念也经历了变化和消失的过程,客观上也带来了独立的艺术形式的生成。

此外,黄河中上游地区是中华文明的重要的发源地,对该地区彩陶上意象纹饰的研究,有助于我们认识多民族国家形成的历史根源,有助于我们认识我们民族艺术的发生初期的状态,有助于我们深刻地认识本民族的社会、文化心理,这些对我们增强现代设计中的文化底蕴、弘扬民族文化特色有着不可或缺的指导意义。

1.3 研究的方法和范围

1.4.1 研究的方法

(1) 理论分析法

彩陶意象纹饰作为原始的艺术形态,是区别于现代的艺术的,主要显示在纹饰的内涵方面。前人的有关原始艺术思维、原始艺术的象征意义的研究,为本人进一步研究彩陶意象纹饰内涵提供了方法上的依据。也正是因为意象纹饰象征意义的需要,造成了意象纹饰在发展的过程中追求动态感、抽象化和整合性的发展方向。

(2) 材料分析法

根据著名彩陶研究专家张朋川先生的彩陶文化类型的分类、分期作为地区性意象纹饰发展的时间依据,收集并分析与彩陶有关的专著、考古报告和文物资料,通过分析、比较和归纳,结合氏族共同体的分裂、兼并、融合来研究黄河中上游地区彩陶意象纹饰的发生、发展的状况。

1.4.2 研究的范围

本文从黄河中上游地区的彩陶上的意象纹饰入手,分类研究各文化类型的意象纹饰的发生、发展的变化状况;从原始人们的思维特点和原始时期意象纹饰特点为出发点,来研究意象纹饰的内涵的多重性、模糊性和发展性;研究中华民族的心理特征,从而理解中国彩陶意象纹饰重整合的造型特征,了解中国多民族国家形成的根源。

1.4 相关的文献资料和研究状况

著名彩陶研究专家张朋川先生《中国彩陶图谱》,不仅提供了大量彩陶图谱资料,而且进一步就不同类型文化的彩陶器形和纹饰作了时间顺序上的排比,并在前人考古

资料的基础上作了进一步的分析和研究，这是本人研究彩陶意象纹饰重要的参考书；苏秉琦先生的《中国文明起源新探》这部书，宏观地介绍了中国考古初期的状况，对中华民族文明的起源作出了新的界定，书中先生对中华民族文明的起源形式（裂变、撞击和融合），为本人研究彩陶意象纹饰的发生、发展提供了社会与文化背景方面的认识；蒋书庆先生的《破译天书——远古彩陶花纹揭秘》，对彩陶纹饰做出了物候历法方面的新探索，虽然对一些纹饰的解说有牵强之处，但是他对彩陶纹饰研究的角度还是十分可取的，同时也增强了我对彩陶意象纹饰研究的兴趣和信心；此外还有林少雄先生的《洪荒燧影——甘肃彩陶的文化意蕴》、陈兆复与邢琏合作的《原始艺术史》、王菊生的《造型艺术原理》、张晓凌的《中国原始艺术精神》等，从造型、艺术、艺术精神等方面对原始艺术做出了卓有成效的研究，对本人研究彩陶意象纹饰都提供了大量的帮助。

目前对彩陶纹饰的理论研究资料已经日渐丰富，人们对彩陶意象纹饰研究主要围绕内涵的研究。在意象纹饰内涵方面的成果主要为：巫术和神灵崇拜说、图腾崇拜说、物候历法说和生殖崇拜说等。现有的相关的彩陶文献大多是从不同的角度，对彩陶纹饰的内涵和功能有所研究，有一定的独到之处，但也有一些相悖不相容的地方，综合地研究原始人们的象征性思维特点，抓住对生命形式的关注和感悟这一主题，可以帮助我们认识彩陶意象纹饰涵义的多重性、模糊性和发展性，帮助我们整体地、综合地、进一步地了解彩陶意象纹饰内涵，贴近这一氏族社会晚期原始艺术的真实面貌。

此外，意象纹饰作为氏族共同体的标志，它的发生、发展、鼎盛、衰退的过程，反映了中国原始社会时期特有的文明起源方式，帮助我们认识中华民族多种族融合的历史根源，认识中华民族极富兼容性和凝聚力的思想来源。

正是由于以上的认识，本人尝试由发生于仰韶、马家窑彩陶上的意象纹饰入手，结合纹饰的地理分布，作分类、分期的描述，主要从彩陶的意象纹饰的内涵、造型特征入手，结合原始氏族文化的发生、发展和衰退的历史层面上，研究黄河中上游地区——中国文化的发源地的原始社会、文化、艺术状况。

第二章 黄河中上游地区彩陶意象纹饰的分类和分期

黄河中上游彩陶上的意象纹饰是地区性的典型纹饰，是与氏族社会、文化密切相关的原始艺术形式。它们发生在各自不同的文化类型地区，其发展也是随着氏族的兼并融合的变化而变化的。这些纹饰经历了简化、夸张、变形、组合的变化，显示出总体上的抽象化的发展方向。

意象纹饰可以分为写实性和非写实性两种表现方法。早期意象纹饰的写实性都比较强，数量也较多，流露了模拟自然的痕迹。晚期纹饰写实性强的比较少，总体的发展方向是越来越抽象化，造型上明显有从模拟自然转向了模拟作品本身的变化。

黄河中上游地区性的意象彩陶纹饰，主要包括鱼类纹、人形纹、鸟类纹、蛙纹、蜥蜴纹、猪面纹等，与它们所对应的地区性的文化类型有：半坡类型文化、庙底沟类型文化、石岭下类型文化、马家窑类型文化。由于黄河中上游地区考古工作的进展，获得了大量的考古新资料。根据这些资料，我们可以掌握意象纹饰在不同的时期、不同的地域，其造型方面的特征和变化方向，这是我们作进一步研究的前提。

下面首先对黄河中上游地区含意象纹饰的类型文化试作分类和分期描述。

2.1 彩陶意象纹饰的分类和分期^①

2.1.1 半坡类型

以渭水、泾水流域为中心，在汉水、丹江、西汉水等河流的上游和晋西南亦有分布。根据考古地层关系和器型排比，半坡类型文化中含有鱼类纹和鸟纹彩陶的重要遗址可分为四期。

一期：宝鸡北首岭中层和中阶段、临潼姜寨一期、西安半坡下层、武功游凤、铜川吕家崖和李家沟一期、秦安大地湾二期早阶段和王家阴洼早期、礼县石嘴村。

二期：北首岭中层晚阶段、姜寨二期、半坡早期晚期阶段、大地湾二期晚阶段、王家阴洼晚期、正宁官家川、芮城东庄村。

三期：北首岭上层早阶段、李家沟二期、西安南殿村、秦安县寺咀坪、大地湾仰

^① 引自张朋川《黄土上下》第37页 山东画报出版社（山东）2006年

韶三期早阶段、天水刘家上磨、陇西西二十里铺。

四期：大地湾三期晚阶段

半坡类型文化一期的年代，以北首岭中层早一阶段的碳十四测定年代为依据，为距今 6730 (T1: H6) —6590 年 (T2: ⑤) ±145 年 (树轮校正年代，下均同)，可作为半坡类型文化的上限。半坡类型文化四期的年代，以大地湾仰韶中期晚阶段的碳十四测定年代为依据，距今 5775 (F332) —5600 年 (F330) ±115—120 年，可作为半坡类型文化的下限。

2.1.2 庙底沟类型

庙底沟类型文化彩陶上的典型纹饰为鸟纹。此文化类型分布在陕、晋、豫邻境地区，暂分作三期，目前发现的早期遗址相当于半坡类型文化的二期。庙底沟类型文化中期相当于半坡类型文化的三期，只含有很少的鱼类纹彩陶。庙底沟类型文化晚期相当于半坡类型文化的四期，只有个别的作为附属花纹的鱼纹和演绎成几何形鱼纹。

2.1.3 石岭下类型

分为早、晚两期。目前发现的早期遗存都分布在甘肃东部，有大地湾遗存发展到甘肃中部和中南部、有大地湾仰韶晚期阶段，秦安山王家、礼县石咀坪、武山付家门等，以大地湾四期碳十四测定年代为依据，距今 5490 (H202) —4910 年 (F405) ±135—180 年。

2.1.4 马家窑类型

该文化是受大地湾四期类型的影响而发展起来的。马家窑类型化可分作早、中、晚三期。早期遗存以永登蒋家坪、东乡林家下层为代表。中期遗存以东乡林家中层、兰州王保保城为代表。晚期遗存以东乡林家上层、榆中马家峡、永登杜家台为代表。东乡林家马家窑类型遗址的碳十四测定年代为距今 5230—4690 年 ±120—145 年。

2.2 各文化类型上的彩陶意象纹饰极其特征

根据上文含有地区性意象彩陶纹饰的类型文化的分期，分别就鱼类纹、人形纹、鸟类纹、蛙纹、蜥蜴纹、猪面纹等，对彩陶上的意象纹饰进行论述。

2.2.1 鱼类纹

鱼类纹是仰韶、马家窑文化彩陶上的一个重要纹饰，经过了长期的发展过程。鱼类纹在不同的文化类型以及各个类型的不同时期，其图形、表现方法也不尽相同。

2.2.1.1 半坡类型彩陶鱼类纹

半坡类型彩陶是仰韶文化的早期遗存，半坡类型的鱼纹是早期的鱼类纹，在半坡类型彩陶图案中的鱼类纹，不仅数量多，而且贯串于半坡类型的始终，是半坡类型文化彩陶的具有代表性的花纹。

半坡类型彩陶上的鱼类纹主要有四种表现形式：单独纹样；鱼的分解与组合纹样；鱼和人面的组合纹样；鱼和鸟、人面的组合纹样。

(1) 单独纹样

一期：

半坡类型一期彩陶上的鱼纹饰，大多数的造型具有写实的特征，而且主要以单独纹样的形式出现，鱼纹通常是侧面形象，纹饰不仅可以明显地看到鱼头、身、鳍和尾巴，并且还可以看到鱼的不同品类，有的鱼有须，有的则无，身体也有胖瘦之分，还有的张开的嘴里露出尖厉的牙齿，这充分显示出早期模拟自然的写实方式。如图 1 所示为临潼姜寨一期一百五十九号墓出土的彩陶大盆，在盆内画着一圈五条游动着的鱼。这件盆上的鱼纹是用两种不同的画法画成的。一种描绘成影绘式的图案效果，另一种则是用线白描而成。五条鱼一致朝着逆时针方向游动，而且似乎有正、侧面之分，极为生动自然。可以想象，如此杰出的造型能力，一定来源于生活中的细心观察。



图 1

早期出现的这两种画鱼的方法，以后都有发展，并且互相发生影响，最终发展出黑白相对、相错的抽象几何纹。^①另外彩陶大盆内除鱼的单独纹样外，还有鱼、人面鱼纹间隔地作一圈排列混合造型，这儿的鱼的外形和上述的鱼似乎属于不同的品种，造型单纯，身体底边平直，有的身体内部填画网格纹，有的则为上黑下白，有了后期变成几何形化后，呈三角状造型的初步特征。（图 2）

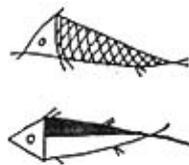


图 2

二期：

二期彩陶上的鱼的单独纹样，主要画在盆、葫芦瓶、细颈壶和大口罐的器表上腹。鱼的几何形化的连缀纹开始出现，随着连缀纹的逐渐增多，鱼的单独纹样逐步减少，但是表现的手法却日渐多样，似有表现能力增强的迹象。一方面，出现了直线与弧线

^① 张朋川《黄土上下》第 38 页 山东画报出版社（山东）

相结合来造型。由于增加了曲直的变化，圆点、单线和弧边三角穿插地运用，使鱼纹显得活泼灵动。另一方面，鱼纹的单独的样式中出现了曲肢、跳跃等生动的姿态；这一时期鱼纹的表现方法总体上由再现变为表现，局部夸张、变形成份较大，尤其是鱼的头部（图3），早期为短小的三角形形状，有些鱼嘴中有细密的小牙齿，写实性较强，到了二作夸张变形的处理，夸张了嘴部，鱼齿由细变为宽疏或消失，鱼眼睛也随之增大，似有拟人化处理的痕迹，产生了很强的装饰意趣。

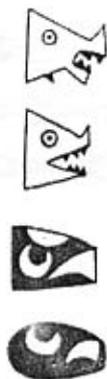


图3

三、四期：

秦安大地湾三期遗址鱼纹饰属于半坡类型文化的三、四期，鱼的单独纹样表现出由再现到表现的成系列的演变进程。比较二期的鱼的单独纹样，三期的鱼纹几何化、夸张变形幅度更大。鱼头纹要么简化为上、下颚组成，要么夸张了鱼的大嘴和暴露出的牙。鱼鳍也逐渐变大、增多，发展到晚期鱼上部和下部的鳍作对称排列，形式上的变化带来了富有装饰性的审美效果。

四期的鱼的单独纹样，不仅数量上愈来愈减少，而且进一步抽象几何化，鱼纹基本上是由上下对称、相对比较一致的基本形组成，形象更加简洁明快，黑白效果使得本来较为工整的图形具有了活泼生动的一面。由于装饰的需要，鱼形被拉得更长，有的鱼头与鱼身已经不能明辨。而鱼尾变得长而宽，呈张开的剪刀状，实属于适合宽带状的纹饰的需要，图形因此显得饱满、方正。四期中的鱼单独纹样还有与庙底沟晚期的勾羽圆点纹组合的纹饰。

由于鱼纹不断抽象化、几何化，结合二方连缀纹饰为主体的纹饰的发展状况，鱼的单独纹样已经由盛而衰。

（2）鱼的分解与组合纹样

半坡类型的鱼纹饰，二期时期的鱼纹饰开始出现以局部表示整体的表现方式，是用鱼的头、身、鳍、尾来表示鱼，如此的表现方法，可能为鱼氏族中的一些小部落的区分的需要所致，客观上这种特殊的造型方式导致了鱼的不同表现方法，也造成了越来越简化的形式，并随着鱼纹饰的不断演变，逐步发展出被普遍认可的抽象符号。

二期时，鱼的头部常以两个相对的三角形鱼头和两个实体三角纹组成对称图案，后来这种图案变成由黑白交叉相间的对三角形图案；也有将鱼头由中间对半剖分，形成左右向左右两边摊开而成为对称图案。也有只表现鱼身的，鱼身是由弧条形纹组成

的上下对称的图案。

分解式和组合式鱼纹是同时出现的，空间上由独立体的并置、相连接发展到一定程度上的有机组合。二期的鱼纹较多地出现了以两条或三条鱼纹上下地并连形式。(图 4) 还出现了以两条鱼纹的相同的某一部分重置而成的复合式纹样。有两个鱼身共用着一个鱼头。更奇特的还有两个鱼头共用着一个鱼身的纹样。(图 5)

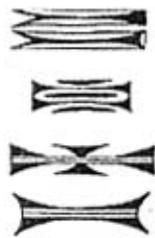


图 4



图 5

半坡分解、组合的鱼纹饰，其主要的外部特征是对称、静穆。其中组合成阴阳三角纹长方形图形的比较多见，然后又发展成由阴阳弧边三角纹组成的梭形图案。另一种以有着上下对称的鳍、尾的鱼身纹，组合成上下左右都对称的几何形花纹，以后又由这种相向的弧边三角纹组成二方连续的几何图案。需要注意的是，弧边三角是鸟纹饰的一个抽象性的符号，可见是鸟纹饰对鱼纹饰的带来的影响。

鱼的分解与组合的变体纹样，常常是将分解之后的鱼的各个部分，处理成统一的形态，再复合成带状的二方连续的几何图案。这样的处理方法是原始先民对规律性的注重的结果，造型上属于同构的处理方式。本文将在第 4 章作详细论述。

(3) 鱼和人面的组合纹样

人面和鱼组合纹饰并不多见，但是却是最引人瞩目的纹饰之一。半坡类型一期的彩陶大盆中，常以两个的人面衔鱼纹和两条方向相反的游动着的鱼作等距相间地排列，作一圈排列在盆内腹与底的相交处。人面和鱼纹的组合，早期的人面额角全部染黑，头上发髻耸起，髻横束一发笄。下巴较尖，嘴两旁对称地各有一条鱼。后来的人面和鱼纹的组合逐渐图案化，发髻成为三角形，而且愈来愈细高。由于下巴由尖变圆，人面也由杏圆形变成圆形。并在额部绘出眉毛，在额中间添加了 V 形纹或倒三角纹，有的额部还成为半边黑半边黑白相间的不对称的花纹，如图 6 所示。原来额角两边弯曲向上的单鱼尾状的装饰，则

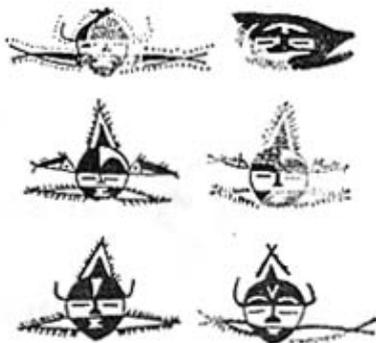


图 6 采自李泽厚《美的历程》

变成一对相向的鱼。人面上嘴两边的鱼的头部与嘴处廓构成共用形，利用双关纹巧妙地表现出人面与鱼相融的意思。鱼与人面合为一体来说，可以认作是鱼寓于人面的表现。

在这些人面鱼纹中，极其特殊的一例便是在鱼头中置有人面的纹饰，更能清楚地表明鱼和人面组合图形的含意。扁方形的人面多位于鱼头的中部，下部一般绘变形的鱼牙。后来这种纹饰演变成为在鱼头中含着半个人面，如果不是对照写实性的鱼和人面的复合纹，就难以辩明其母题。

(4) 鱼和鸟、人面的组合纹样

由鱼和鸟、人面的组合在一起，所形成的图形是不多见的，组合的图形也显得灵活生动，而且仅见于陇山以东的渭水流域。鱼和鸟的组合纹样出现稍早，在武功游凤出土的一件细颈壶上，在鱼纹的扩大了头部中，含



图 7

有一个圆睁着眼的鸟头。“鱼噬鸟”是寓鸟于鱼的意思（图 7）。根据考古的发现，鱼、鸟和人面的复合纹样出现的时间略晚，是在半坡类型二期偏晚阶段出现的。这种纹样目前仅见于姜寨二期的双耳葫芦形彩陶瓶上。姜寨遗址的第四百六十七号灰坑出土的一件双耳葫芦形彩陶瓶就画着组合巧妙的鱼和鸟、人面的复合纹样。纹饰上面的三个三角形为耸立的发髻，呲牙的方形鱼头中，上部为露着双目和鼻子的人面，下部在尖齿中含着一个鸟头。下组则是在方形的鱼头中含有鸟头。在瓶侧双耳的部位，绘着鱼纹和鱼身纹的复合纹样。虽然这件彩陶瓶上的鱼和鸟、人面的纹样以不同的形式复合或并置在一起，但可以看出鱼纹是图案花纹中的主题，而鸟头和人面是寄寓于鱼纹的（图 8）。此外，在宝鸡北首岭也出土了一件绘有鸟衔鱼的纹样的彩陶细颈壶。鸟的尾部短，似为水鸟，而鱼的形像较特别，身有大片鳞甲，鱼头两侧有突出的鳍状物，尾部不分叉。这种鸟衔鱼的形像可能同样具有鸟和鱼融为一体的意思。



图 8

综上，半坡类型的鱼类纹，一期的鱼与人面复合纹样在这时期仅发现于关中地区。二期彩陶上鱼类纹的式样增多，除鱼

的单独纹样外，有鱼的分解与复合变体纹样还有鱼与鸟的复合纹样，鱼和鸟的复合纹样扩及陇山以东的渭水流域。而甘肃东部地区半坡类型的鱼纹延续时间很长，始终是鱼的单独纹样作为主要花纹。三、四期的鱼类纹已几何形化。愈到晚期鱼纹与其他纹样复合的种类愈多，鱼纹的分解与复合的变体纹样也增多。晚期鱼纹几何形化，进而发展出几何形的连续图案。

从半坡类型彩陶鱼纹的分布和发展情况来看，鱼纹主要分布在泾渭流域一带，是以陇山为中心。^①在以陇山为分界的东部的半坡类型鱼纹与西部的鱼纹发展状况的比较中，发现东部接受庙底沟类型文化的影响较早、也较明显，出现了鱼、鸟、人面的复合纹饰，而西部受到的影响小，而且较晚，出现的仅是变体鱼纹和变体鸟纹并置的纹饰，这说明了鸟纹是自东而西地逐步扩张传播的。从中映射出鸟部族的向西扩展的历史事实。

从半坡类型文化彩陶的鱼与人面相结合的纹饰，意味着人和鱼是共同体，这种纹样中的鱼是作为人格化的神出现的，具有氏族保护神的性质。

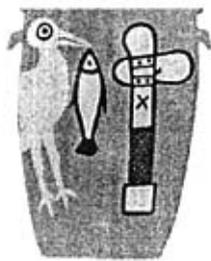
2.2.1.2 庙底沟类型彩陶鱼类纹

庙底沟类型文化的地区性意象纹饰是鸟纹。庙底沟类型文化主要分布在陕、晋、豫邻境地区，但庙底沟类型文化在晚期对周围古文化予以强烈的影响。在庙底沟早期的彩陶中极少发现鱼类纹，发展到庙底沟晚期，彩陶图案中才出现了为数很少的变体鱼类纹。河南西部灵宝县南万村的庙底沟类型文化遗址中出土的一件圆底彩陶盆上，在腹外壁绘着作一圈排列的三个变体鱼纹，鱼尾燕尾似地分开（图9），头部却为一个圆点，明显带有简化的鱼、鸟纹同化的痕迹。鱼纹的这种处理手法，与大地湾三期的变体鱼纹的鱼身的形象相同。山



图9

临汝县闫村出土的一件庙底沟类型晚期的四扳耳彩陶缸上，绘着鸛鸟含鱼图（图10）。这件彩陶缸，高四十七厘米，鸛鸟含鱼和长斧并置，长斧的把手上有网状纹样，显然不是实用物，应是权威的象征。因此墓主人当为氏族中的显要人物，而鸛鸟含鱼图应是氏族标志性的徽号性的纹饰。图中的鸛鸟是主体花纹，而鱼则是附属花纹。与



鸛鸟石斧图
图10

^① 张朋川《黄土上下》第42页 山东画报出版社（山东）2006年

半坡类型文化彩陶图案中的以鱼为主体含有鸟头的花纹，鱼与鸟的主次地位恰是相反的，正说明了鱼、鸟在初期的氏族标志物的属性，图形的大小显示了氏族集体融合过程中的主次关系。

2.2.1.3 石岭下类型彩陶鲵鱼纹

石岭下类型文化，在年代上相当于仰韶晚期。主要分布在甘肃东部。鲵鱼俗称为娃娃鱼。鲵鱼纹主要画在彩陶瓶上，少量的画在盆上，根据瓶的器形从葫芦头形口发展到喇叭形口的演变序列，可以看出鲵鱼纹由写实，变形到写意的发展过程。^① 早期的鲵鱼形象接近于自然形，身子和尾呈三个折曲，头上有节枝状的鳃，后来鲵鱼身子概括成弯月形，趋于几何形化。将鲵鱼由中间剖分而向两面摊开的处理手法，发展成左右对称的鲵鱼的变体图案，随着头部的消失，两个相背弯月形纹饰即为变体鲵鱼纹。（图 11）

鲵鱼是水陆两栖动物，彩陶上的鲵鱼纹选用的角度与一般鱼纹不同，一般的鱼纹多用侧面角度表现，而鲵鱼纹则采取俯视鲵鱼的角度，描写出鲵鱼在爬行的身姿。早期鲵鱼纹非常写实，前肢为四指，眼小而位于头背；有明显的下唇褶，在三岁前用鳃呼吸，有节肢状的鳃；尾基宽广……。

但鲵鱼纹又不完全是依照自然描绘的，鲵鱼原为四足，但彩陶上的鲵鱼，一为两足，一为八足，是加以神化处理的手法。早期鲵鱼纹的面部，酷似人脸，还有胡须。这种人格化的鲵鱼纹，应该是氏族的图腾纹样。由于鲵鱼的某些形态习性与人相似，故不难理解被这一地区的氏族作图腾神。

除去鲵鱼纹外，在大地湾四期遗址中出土的一件彩陶罐上，绘着的相扑两犬（或为虎）之间，有一鱼纹。但其含意不明。

2.2.1.4 马家窑类型彩陶鱼类纹

马家窑类型以洮河为中心，东至甘肃中部、南至青海东北部和四川北部、在马家窑类型中有少量的鱼纹，较为写实的鱼纹更难得一见。兰

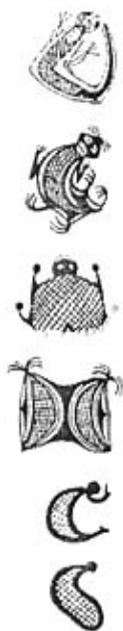


图 11



图 12

^① 张朋川《黄土上下》第 44 页 山东画报出版社（山东）2006 年

州王保保城出土的一件彩陶碗，在碗内画着两条扭动状的鱼，作挣扎状，使人感到意趣盎然。另有一件彩陶盆，盆内绘着鱼纹，鱼身两边各有一鱼头，而共用着鱼身，有浓厚的装饰意味。

在马家窑文化类型中期的彩陶纹饰中，有特别具有装饰感的人面鱼身纹。这种人面鱼身纹被画在彩陶盆内，是以三个互相联结的人面鱼身纹沿着盆内侧作一圈排列。早期人面鱼身纹的人面，画着眼、鼻、嘴，有的在脸颊上还染着彩纹。后来人面纹逐渐简化，眼、嘴、鼻先后消失，到马家窑类型文化晚期，人面鱼身纹演变为几何形花纹。到半山类型早期，则演变成以三圆为旋心的旋纹，不再有明确的具体含义，成为装饰性的图案花纹。（图 12）

2.2.2 鸟类纹

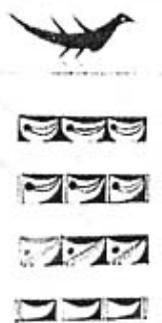
鸟纹和鱼纹是黄河流域意象彩陶纹饰中的重要两个内容，如同鱼纹一样，以鸟为母题的纹饰以及它的变体图形也几乎伴随彩陶艺术的始终，并且在不同的文化类型以及各个文化类型的不同时期，其图形、表现方法也不尽相同。

2.2.2.1 庙底沟类型鸟类纹

仰韶文化中期以庙底沟类型为代表，庙底沟文化类型彩陶上的典型纹饰为鸟纹和变体鸟纹。如上文交待，此文化类型可以分为三期，而就鸟纹饰的演变状况来看，早期和中晚期的纹样特征差别明显。

早期：庙底沟早期的遗址在豫、陕、晋邻境地区，早期的鸟纹和变体鸟纹，相对比较写实，有正、侧面两种表现形式。正面鸟纹头部为圆点，身体为弧边三角形，外加双脚或者三脚（芮城大禹渡和陕县庙底沟出现过三足正面鸟纹），整个造型已经比较概括。侧面纹则写实得多，头为圆形且有喙，身体写实特征比较明显，双翅和尾巴上翘，双足，据张朋川老师分析为乌鸦、喜鹊类的鸟。^① 由于饰于器形外壁的缘故，身体平展、略长。

中晚期：正、侧面鸟纹都省略了脚，侧面鸟纹头部演变成了没有了喙的圆点，身体部位变成了三根或者两根弧线，飞鸟纹演变出的钩羽圆点纹，纹饰日趋简化。一些图形已经没有了鸟的形，而是



鸟的侧面写实纹和抽象演变的连缀纹

图 13

^① 张朋川《中国彩陶图谱》第 87 页文物出版社（北京）1990 年

由代表着鸟的特征性的符号构成(图13)。由于这个时期钵和碗的器形都较小,因此绘制在上面的图形要求比较简洁,纹饰中鸟的变体图形比较多见,代表着鸟的特征性的符号是纹饰构成的主体因素,但是,简化并不代表着简单和粗糙,相反,纹饰本身的组合方式非常灵活,纹饰常常有类似却不尽相同的感觉,图形也就越发地显得生动有趣、丰富饱满。由圆点、弧线、弧边三角纹、月牙纹、钩羽纹等组合而成的图形,打破了早期纹饰相对平稳、对称的格式,多作活泼自如的不对称的动态图案格式,似有上下翻飞、回旋流畅的韵律感。

对比起鱼、鸟纹的变体形式,鱼纹有对称、静穆的效果,而鸟纹则活泼、自由,它的活力一部分来自变体鸟纹本身的不对称状态,还来自于倾斜的空间分割图式。半坡中晚期的鱼纹受到鸟纹的影响,开始出现有弧边三角的变体鱼纹,到石岭下时期,发展出类似于鸟纹不对称、动感图式:一对斜向的弧边三角(鱼身)合抱着一个大圆(鱼头)的纹饰,并成为石岭下类型的典型纹饰。从中我们可以看到,变体鸟纹对变体鱼纹的影响比较突出。

值得注意的是庙底沟晚期的纹饰,主要是由侧面鸟纹演变成的钩羽圆点纹和复合的正面鸟纹,分布的地域范围不断扩大,往西到达甘、青地区,东至河南中部,南及汉水上游,北抵内蒙、冀北,在覆盖地域很广的仰韶文化系统的装饰图形中,都能看到相同的变体鸟纹的样式,可见鸟部族一定是当时比较强盛的部落,“……半坡与庙底沟两个类型虽可并立,但,半坡类型对周围的影响远远比不上庙底沟类型。所谓仰韶文化对周围的影响基本上就是庙底沟类型的影响。”^①

2.2.2.2 马家窑类型鸟类纹

该文化类型是受大地湾四期类型的影响而发展起来的。大地湾彩陶上的鸟纹,与庙底沟的表现方式大不相同,大和村的鸟纹为正面纹,其变化的方向是足越来越多;秦王寨彩陶上的鸟纹装饰性地拉长、曲绕了双翅,最初以鸟头为中心作反向旋转,后来省略了鸟头,最终成为“S”形。马家窑类型鸟纹似乎沿袭了大地湾鸟纹翅膀的曲绕和反向旋转的特点。(图14)马家窑类型的鸟纹也分正面和侧面两种,中晚期演变出的变体鸟纹,延续的时间比较长。



大和村正面
鸟纹盒秦王
寨侧面鸟纹
演变图

图14

早期的正面鸟纹颈部拉长,与伸展状态的翅膀协调一致,通常为单只或两只相

^① 苏秉琦《中国文明起源新探》第121页 三联书店 1999年

向并置的状态，到中晚期，这对并置的鸟纹省略了头部、身体，只剩下了反向旋转的翅羽；早期侧面纹为静态状，由表示头的圆点和表示身体和尾巴的三个叶片状构成，发展到中晚期，侧面鸟纹演变成由圆点和三根细线组成，并且大多是成对存在，呈相反方向的旋转纹。

此外，马家窑文化类型中的鸟与鱼组合花纹，也是该地区的一个特色。石岭下彩陶上的鸟、鱼纹，常常分层而置，上面为鸟的连缀纹，下面为鱼的连缀纹，鸟纹为旋式，鱼纹为一对斜对着的鱼相向共着一个大圆形的头。马家窑彩陶上的纹饰承袭了石岭下的这类纹饰，且进一步发展出越来越旋的旋转纹饰。

2.2.3 蛙纹

半坡、庙底沟彩陶上的蛙纹不多，而且据现有的考古资料来看，它们一般都是写实性的纹饰。半坡的主体花纹是鱼纹，很少有蛙纹。陕西省临潼县姜寨出土半坡一期的一件细泥红陶盘内，绘有单独纹样的蛙和鱼纹，此蛙纹写实性很强，鼓腹、背部饰有点状的花纹，似于停息于水中状。（图 15）



半坡一期—
蛙纹
图 15



马家窑一
蛙纹
图 16

蛙纹是马家窑类型中的主体花纹之一。如果说鱼、鸟纹是仰韶文化的主体花纹，那么鸟和蛙则是马家窑中的主要纹饰。



半山—蛙纹
图 17



马厂—蛙纹
图 18

马家窑类型的蛙纹写实性较强，略带几分的夸张、变形和几何化，依然承袭半坡蛙纹的鼓腹的特征，并且发展成正圆形，四肢弯曲成流畅的曲线，具有很强的装饰感（图 16）。

2.2.4 蜥蜴纹

在庙底沟类型和马家窑类型都有写实的蜥蜴陶塑浮雕，据张棚川老师的分析，后来的半山、马厂类型身下有长尾的神人纹（亦称蛙纹），应是蜥蜴的演变图纹。甘肃境内四坝文化火烧沟遗址早期的彩陶中，有一种带有写实性的蜥蜴纹，头为圆形、或菱形，身体为菱形，有的菱形中绘网格纹，有的是块状菱形纹，在其后的演变过程中，蜥蜴纹演变成头身等大的双菱形纹，然后再发展成连缀纹，在彩陶上呈横向或和纵向连缀。从造型上来说，四坝文化火烧沟中的蜥蜴纹的演化为两种格式，一种是面状纹饰，另一种是线状纹饰。

在此过程中，蜥蜴的爪指经归整化，或者省略，或者与正身一起演变成近似 Z 形的图形。甘肃省玉门火烧沟出土的一件四坝文化的彩陶豆，豆中的纹饰颇有意思，仿佛在说明蜥蜴纹饰的演变过程。（图 20）

辛店文化中的蜥蜴纹有跟火烧沟中的蜥蜴纹演变相似的地方，也有一些不同，如图 21 中的蜥蜴纹似有省略了头部、保留了爪指和菱形身体的纹饰，以线造型，通体简单明了。



图 20

辛店彩陶上的
蜥蜴纹演变图
图 21

2.2.5 猪面纹

彩陶意象纹饰中，猪面纹发现的数量不多，造型也比较写实，既做了适当的概括，同时又可见夸张表现了猪的眼睛和嘴巴，形象生动，颇为引人注目。

王家阴洼出土了一件大地湾仰韶早期类型的细颈彩陶壶，上面绘有深褐色的猪面连续纹，造型概括生动，面部神情富有情趣性。（图 22）

图 23 是陕西省临潼县姜寨出土的半坡早期的彩陶瓶，猪面纹的表现手法酷似王家阴洼的彩陶壶上的猪面纹。由于瓶身较长，猪面纹分两层排列，装饰趣味更加突出。



图 22



图 23

第三章 黄河中上游地区彩陶意象纹饰的内涵

“内涵”是一个常用词，有包容、暗含的意思，就原始彩陶上的意象纹饰而言，是指图形背后的涵义。跟原始人创作这些图形的目的和动机相联系。比较“象征”而言，“内涵”一词的范畴更宽泛，它包括了象征、叙事、审美等诸多方面。就彩陶意象纹饰而言，它的内涵主要显示在象征方面，历年来人们争议的焦点也都是围绕象征什么的问题上。

3.1 原始巫术、宗教等观念是意象纹饰涵义直接来源

众所周知，作为原始艺术一般都有象征意义，彩陶意象纹饰的象征意义主要来自原始观念。

唯物主义认为，存在是第一性的，意识是第二性的；意识是存在的反映。艺术作为一种社会意识形态，也只能是实际存在的社会生活的反映。产生于人类社会实践生活中的艺术形象，一开始就是作为社会生活的反映而出现的。只不过原始的人们对生活环境的认识和感悟有着区别与今人的独特之处。

在人类主、客体分化的初始阶段，当人们意识到自身作为与万事万物的不同存在的时候，最初在人们幼稚的意识中，产生了世界最原始的认识，这种认识总是围绕着身边的存在物开始建构的，而建构这种认识的基础便是不够理性的原始人类的精神逻辑。在原始人那里有某种不确定的精神力量在引导着人类的前进，而这种精神力量最初是融合在原始巫术和宗教等观念中。

原始巫术和宗教观念是人们感悟自然的精神来源，原始艺术则是这种感悟的物化形式，即原始观念的外化。正如彩陶意象纹饰有选择的表现了某几个动物形象，就是一个很好的例证。原始巫术、宗教等成为他们表现感悟选择性依据。所以即便在今天看似纯自然主义描绘的原始艺术，实质上包含着今人不能完全确知的某种神秘观念，它们是对自然形态和主观感悟的心灵的摹写，图形因而有着特别的象征意义。

3.2 彩陶意象纹饰内涵具有多重性和模糊性

人们已经认识到，原始艺术的功能包括实用和装饰两个方面，而实用功能又分为

物质性的和精神性的两个层面。拿彩陶来说，它不仅是人们必不可少的生活用品，有时还是人们的重要的祭祀用品，据张朋川老师介绍，庙底沟类型和马家窑文化的人头形器口彩陶瓶可能具有祭器的意义。意象纹饰的功能主要体现在精神方面，但是这种精神不是指现代艺术中的个人的精神，是被氏族共同体的每个成员普遍认可的精神，是饱含于纹饰中的原始社会精神。

意象纹饰的精神性的功能体现，依然要依赖于纹饰意义的研究，所以对意象纹饰的目的、动机、功能的研究，都集中汇集于对它的内涵的探究。前人有关意象纹饰内涵的研究成果主要为：巫术和原始宗教说、图腾崇拜说、物候历法说和生殖崇拜说等。每一种说法都有不同角度切入研究的信心和理由，造成对一些意象纹饰不相融或者相悖的解说，分析这种状况背后的原因，如第一章所述说，原始意象纹饰的（象征）意义的特点（集体性、多义性、工具性、模糊性）决定了纹饰的意义的复杂状况，即意象纹饰涵义的多重性和模糊性。

由于原始人们的认识能力的低下和感知自然的非科学状况，加上语言文字的局限，以及原始人的思维总体上依然是一种借助于客观事物的象征思维等等原因，对事物的感悟的表达需要借助于具体的形象来表征，原始人在塑造动物形象的时候，无论出于原始的巫术、宗教、图腾、物候历法、还是生殖崇拜等实用目的，其造型的初始总是围绕着身边具体的形象来进行，由于对身边的某一形象的长期观察，它的生活习性和生理特征成为人们表达某种特别的意义的载体，进而引起人们普遍直觉意义上的联想，并且进一步幻化为某一精神层面上的象征性的图形。

如此构形的方法被广泛地应用在各种不同用途的图形的创造中，这种状况带来了图形本身一开始便具有的三个特征：一是，它并不等同于一般意义上的摹写，而是观念性的表征符号，所以，图形本身不完全写实，甚至只是抽取某动物的局部的造型方式，是因为图形本身的精神属性所决定的。二是某一动物的习性和生理特征，常常暗合了多方面的感知结果，因而它分别出现在不同的场合，就具有不同的实用目的，这就带来了图形本身内涵和功能的多重性。三是，图形本身的内涵具有较大的包容性，如果要求用当今非常精确的语言来做描述，说清楚它的准确内涵可能是不可取的，涵义的多重性也造成了其内涵的模糊状态。因此，我们现在的人，在感知原始人类所造出的图形的文化内涵的时候，应当建立一种在直觉基础上的“通感”的思维状态，才能不至于走向片面和偏激，尽可能地把握到原始图形中的真正的主题。

就拿图腾说来说,它至少是和食物、生殖、血亲、保护等方面的心理需要相联结,图腾本身也是巫术崇拜的结果。正如马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》在所说,动物与人相近的地方、较人占优势的地方、在体力、机警、诡诈等方面超越于人的地方,都会引起人的崇拜心理。^① 图腾崇拜也包含了生殖崇拜的成份,图腾形象也常常是物候历法的参照形象。再有,没有巫术和原始宗教行为就没有崇拜心理的产生,也自然不会产生图腾物崇拜和生殖崇拜;图腾物的崇拜和物候历法参照物的崇拜心理,都是建立在对身边自然物的观察和感悟的基础上的,这客观上导致了某一个图形的多重意义。

根据对原始人类的思维的研究结果,原始的人类普遍具有对生命形式的极大关注和特殊感悟,因此,不难发现,对生命形式的描述是原始各种图形的主题。原始人眼里的世界是一个充满神灵的世界,生命无处不在,太阳的升起落下、月亮的圆缺、四季的冷热变化、人的生死等等都是有生命的形式,而人生死的轮回是人们的期望,是战胜恐惧的希望,也是对自然的生生不息、宇宙的长存的生命形式的参照的结果。伴随着对人、自然、宇宙的轮回的各种想象,和这种想象的结果,以各种各样生命形式为主题的表述,是彩陶意象图形的基本内涵。

3.3 彩陶意象纹饰内涵的发展性

彩陶意象纹饰是地域性的纹饰,它们的产生和氏族集体不可分割,它们的发展折射了氏族的融合的历史事实。从这个层面上来说,本人更赞成图腾崇拜说,因为只有图腾崇拜才能解释它的地域性、典型性和图形组合的必要性。尤其在组合图形中,有些图形有明显的主次关系,形象地说明了氏族融合之后的从属关系。

然而,我们从鱼纹饰的不断向西扩展、鸟纹饰历时近千年之久的地域上的扩张、以及意象纹饰抽象化的总体发展中发现,后来的纹饰的意义应该不是图腾崇拜说所能完全涵盖的。随着早期图腾形象在氏族的分裂、融合中不断简化、分解、组合,创造出了新的氏族共同体的标志图形,原本作为图腾崇拜的形象,常常发生了很大的变化,或者已经成为构成新的标志物形象的一个部分。所以,在新的社会环境下产生的彩陶意象纹饰,一方面,越来越远离最初的写实性的造型,另一方面,它也成为了由多个部落构成的部落联盟的保护神形象的构成元素之一,地域性的图腾的意义被超越。

^① 参考马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》第27页,中国民间文艺出版社,1987年

3.3.1 由图腾崇拜到祖先崇拜

在原始社会时期，陶器上的意象纹饰是有地区性的，通常作为族共同体在物质文化上的一种表现。……彩陶纹饰是一定的族群人们共同体的标志，它在绝大多数情况下是作为氏族图腾或者其他的崇拜标志而存在的。^① 意象彩陶纹饰是氏族社会晚期，图腾崇拜兴盛的时期的艺术形式，尤其是地域性的纹饰，常常能延续几百年甚至几千年的时间，显然它首先是作为有血族关系的氏族图腾物而存在的。

图腾形象总是生活中的具体形象，有所区别的是，它是特别选择的形象，其选择的原则是建立在能保证氏族成员的食物来源以及给人以精神力量这两个方面的，并体现为生命形式间可以转换的血缘关系。处于黄河中上游地区的仰韶文化、马家窑文化时期的人们，天空飞行的鸟，水中的鱼、和蛙、蜥蜴等成了人们生存的依赖，也因此成为了人们精神上依赖。半坡彩陶纹样中鱼纹的反复出现连同半坡出土的许多捕鱼工具说明当时渔猎经济的盛况，捕鱼作为一项重要的生产活动使鱼在人们的生活中占据很重要的位置。所以对各种各样的鱼的生存意义上的依赖，生命形式间的转换，以及对它的能游于水本领以及多产的生命繁衍能力的崇拜，构成了图腾纹样最初的来源。同样蛙的两栖生活习性、多产的本领、能为人提供食物等优势，致使它和鱼一样成为图腾崇拜的形象来源。

但是随着氏族的变化、发展和壮大，如上文所说，各种各样的简化、分解、组合后的纹饰，显示出不尽相同的涵义。

图形形式和内容上的不断变化，造成了中国黄河中上游地区彩陶纹饰的丰富多彩的艺术风貌，同时，形的衍变也带来了意义的延伸。如半坡时期的人面鱼纹，鱼、鸟、人面纹，马家窑彩陶上的人面鱼身纹，结合马家窑时期的人头形葫芦瓶等等，众多的迹象显示出图腾崇拜向祖先崇拜的痕迹。

3.3.2 由单个部族的共同体标志到多部族组成的共同体标志

苏秉琦在其著作《中国文明起源新探》中论述了中国文明起源的三种形式：裂变、撞击和融合。此论点的得出是建立在彩陶器形和纹饰的发展、变化中演绎而来的。^②

其实发生在彩陶纹饰上，反映氏族社会共同体的分裂、兼容、合并的纹饰很多。拿半坡的鱼纹来说，一期大多为单独纹样，形象真实自然，二期时期的鱼纹开始有以

^① 转引石兴邦《有关马家窑文化的一些问题》，《考古》1962年6月

^② 参考苏秉琦《中国文明起源新探》第119-127页 生活·读书·新知三联书店（北京）1999年

局部表示整体的表现方式，是用鱼的头、身、鳍、尾来表示鱼，这里让我们看到了氏族内部分裂的状态，而随后，又出现了由鱼的各个组成部分（鱼头、鱼身、鱼尾、鱼鳍）之间的组合而成的组合造型，显示了氏族集体内部小部族之间的分裂融合状态。

在大约距今六千前后，统一的仰韶文化裂变为半坡、庙底沟两种类型。^①而后来，庙底沟的鸟纹不断扩张，跟半坡的鱼纹经历了兼容、融合的过程后，最终以鸟纹饰代替鱼纹饰。

建立在氏族共同体总体上的不断合并、扩充基础上产生的新纹饰，一般为相关氏族图腾形象的组合。因此，不断产生的新纹饰，它的现实意义已经是由单个部族的集体标志物到多部族组成的集体标志物

3.3.3 彩陶意象纹饰不同层次的分解与复合与氏族共同体不断整合的关系

从上文的论述中我们看到，彩陶上的意象纹饰大多数情况下是由氏族共同体的标志物，所以，它的不同层次的分解与组合折射出共同体不断整合的关系。

（1）半坡类型的鱼纹饰的分解组合，反映了氏族共同体内部各个部族间的分裂和合并的状况。

半坡遗址包含鱼形彩陶盆完整序列，从近似写实到完全分解，历经了近百年的时间，早期鱼形写实，二期时期的鱼纹饰开始出现以局部表示整体的表现方式，是用鱼的头、身、鳍、尾来表示鱼，也是作为鱼氏族中的一些小部落的标志物而存在的。鱼纹的组合式和分解式是同时出现的，空间上由独立体的并置、相连接发展到一定程度上的有机组合纹饰。有由鱼的头部常以两个相对的三角形鱼头和两个实体三角纹组成对称纹饰，后来这种图案变成由黑白交叉相间的对三角形纹饰；有以两条或三条鱼纹上下地并连形式组合成的纹饰；说明了当时氏族内部分裂、组合是一个比较频繁、复杂的现象。

（2）鱼、鸟纹的之间的组合，反映了仰韶文化内部的兼容和融合。

鱼、鸟纹的之间的组合，也属于氏族共同体之间彼此的兼容和合并的状态。从半坡地区的鱼、鸟纹间的影响和变化来看，半坡中晚期，来自庙底沟的鸟纹的影响，一方面出现了鱼、鸟的合体花纹（包括“鸟噬鱼”和“鱼噬鸟”）；另一方面的影响表现在鸟纹对鱼纹在造型上影响较大，典型的带有弧边三角形的鱼纹的出现。这个时期可以看成是仰韶文化的两种类型文化的碰撞、兼容阶段。从半坡晚期，鸟纹取代了鱼纹

^① 苏秉琦《中国文明起源新探》第119页 生活·读书·新知三联书店（北京）1999年

来看,半坡类型已经被庙底沟类型取代。随着鸟纹的进一步向西发展,分裂之后的仰韶文化逐步又形成了统一的整体。

(3) 鸟纹的不断扩充,反映了仰韶文化和马家窑文化的碰撞和融合状态。

鸟纹向西的发展,在马家窑类型的彩陶上,由最初的类似庙底沟的鸟纹饰发展出“对鸟纹”,并进一步同马家窑类型时期的旋转纹同化,发展出作相对反向旋转的旋转纹。同样,半坡的鱼纹也有向西逐步发展,也衍生出了相对反向旋转的旋转纹。庙底沟类型鸟纹的不断向周边地区的发展,鸟纹及变体纹样,南及江淮,北达内蒙,西至陇东,东及鲁南,使人隐约感到在黄河中上游地区出现了强大的部落联盟。

彩陶发展到了它的鼎盛期之后,继而转向下坡路,进入解体时期,开始了向文明时代过渡,为黄河流域中原地区的国家的形成奠定了基础。

距今五六千年前,是一个中国社会发展出现区域性融合的历史阶段,也是各区、系交流最主要的时期。^①彩陶上的意象纹饰间不同层次的分解组合、兼并融合,映射了中华文明起源的三种形式:裂变、撞击和融合。^②这是形成多民族统一国家的基础。世界诸文明古国中,只有中国历史连绵不断。中国人的这种极富兼容性和凝聚力的伟大精神和力量,其根脉盖深植于史前文化之中。^③半坡类型的鱼纹饰的分解组合,鱼、鸟纹的之间的组合,鸟纹的不断扩充,演进一个黄河中上游地区氏族共同体不断整合的历程。

^① 参考苏秉琦《中国文明起源新探》第116页生活·读书·新知三联书店1999年

^② 苏秉琦《中国文明起源新探》第119页生活·读书·新知三联书店1999年

^③ 参考苏秉琦《中国文明起源新探》第179、180页生活·读书·新知三联书店1999年

第四章 黄河中上游地区彩陶意象纹饰构形特征

黄河中上游的意象彩陶纹饰作为早期的艺术形式,对比其它民族和地区的彩陶艺术在造型上有着根本的不同,其特征可以概括为动态感、抽象化和整合性三个方面,研究它的构形特征的背后,中国早期艺术性质、功能和社会文化意义昭然若揭。

4.1 动态感是原始先民对生命形式关注的结果

中国的彩陶纹饰,尤其是黄河中下游的纹饰,大都具有动态特征,综观意象纹饰的发展变化的历史,它是一个不断抽象化的过程,也是动感不断增强的过程,以马家窑文化彩陶上的动感表现特征最强,这是人们对动感表现的主观追求。

(1) 生动的形

早期意象纹饰,以单独纹饰的形式出现较多,部分形象动态特征明显,以运动状态的描写为主,跃动的鱼,飞翔的鸟、弯曲身姿的鲛鱼等。仰韶早期彩陶上写实性的动物纹,虽然很简练,但却给人生动活泼的感受。西安半坡村遗址发掘出的彩陶上的动物纹有:自由自在游动着的鱼,奔跑的鹿,站立吠叫的狗,从中显示了远古艺术家捕捉动物瞬间特点的才能。半坡文化类型出土了一件彩陶大盆(临潼姜寨一期一百五十九号墓出土),在彩陶大盆内,分别绘制了黑色影像效果和线条勾勒的鱼的形象,运用黑、白对比映衬的手法使得游动着的鱼显得更为自然活泼、富有生机。(图1)



图1

庙底沟写实性鸟纹(正、侧面),都首先省略了脚,视觉上便不再有静态的图形存在,侧面鸟翅膀的弯曲度也得到夸张的处理,有的处理成火焰般的效果。简化了鸟纹在随后的连缀纹里,产生了连绵不断、展翅齐飞的节律般的动感形式。

(2) 运动的线

黄河中上游的彩陶上的纹饰,尤其是马家窑文化类型彩陶上的纹饰,它们经常是由多根细线组织成各式相间且相接的旋动着纹饰。



图2

图2是马家窑文化时期的彩陶盆，盆中的纹饰为马家窑的人面鱼身纹演变而来，形成以三圆心为特征的旋纹。纹饰中线条有直曲之分，中间为一个三角形，四周是呈扩散状的直线和曲线纹，营造出热情奔放、激情四溢的运动图式。

细察意象纹饰的造型，轮廓大多为曲线，到马家窑时期，纹饰不仅被简化，而且经常采用线组合成的面来表现动物的头或身体部分，造型上与当时的圆圈纹、涡形纹、回旋纹有不断同化的迹象。它们经常是由多根细线组织成，相间且相接的排列着，柔美的线条塑造了具有抒情感的动态纹饰。

(3) 倾斜的空间分割方式

此外，中国新石器时期的彩陶纹饰，对比国外的一些彩陶纹饰，尤其是在几何形纹饰领域，国外的彩陶纹饰大多是采取左右对称、分层排列或者等距定点排列的形式，纹饰以静态为主。而中国的彩陶纹饰，无论是意象还是抽象的，它们常常作相间且相接的连缀纹的排列形式，并且多采用倾斜式的空间分割方式，这也是中国意象彩陶纹饰具有动感特征的重要原因之一。

连缀纹的产生，尤其是倾斜式空间分割状态的连缀纹，在视觉上产生运动不息的效果。如图3是一个石岭下类型彩陶瓶，纹饰是鸟和鱼的合体抽象连缀纹饰，从中可以清晰地看到倾斜状态的单元图形的反复连缀排列，造成了起伏有交错、运动不息的视觉效果。



图3

在本文第二章已经谈到印第安人的神话和古毛利人的传说，人类最初是神灵用渗入了血的红土捏造而成，这和我们发现早期陶片上涂红色，可能跟渗入血的泥土具有相同的含义。红色在原始时期的广泛运用，说明红色在当时的人们心中一定是生命的表征。早期的人们有意识地使用红色，反映了最初人们对生命形式的关注和直观的感悟。

“万物有灵”论的基础也是对生命形式的感悟，原始人眼里的世界是一个充满神灵的世界，生命无处不在，太阳的升起落下、月亮的圆缺、四季的冷热变化、人的生死等等都是有生命的形式。伴随着对人、自然、宇宙的轮回的各种想象和这种想象的结果，动态表现形式是各种各样生命形式的形象描述。

4.2 抽象化是多种族文化集约化的简明表现

鲁道夫·阿恩海姆在《艺术和视知觉》中指出，“‘简化’在艺术领域里往往具有

某种与‘简单’相对立的另一种意思，它往往被看成艺术作品的一个重要特征”^①在他看来，当某件艺术作品具有简化特征时，人们总是把它跟丰富的意义相连接，图形往往有特定的目的和意图。意象纹饰的抽象化也同样蕴涵了如此的艺术构思方法，产生了对图形集约化的简明表现的追求。

马家窑的圆圈纹的来历是个有争议的问题，有水纹、蛇纹、手指纹等不尽相同的说法，这里本人不想讨论各种说法的是非曲直，而是，反过来它让我们认识到一点，抽象的符号比起写实性图形来说，具有更广泛的象征性，在合成新的图形时又具有很强的兼容性，便于表达出较为复杂的观念。意象纹饰的抽象化是为了更好地凸现氏族标志物的象征意义，这就要求图形重表现而不是再现，多种族间的融合，带来了新的组合造型，也带来了越来越远离写实的描写，成为意象纹饰抽象化的一个社会文化意义上的推动力。

另一方面，人们已经在生产劳动中，大自然的规律的把握中，发展出了寻找事物内部规律的意识。就意象纹饰的抽象化发展来说，这种规律性的东西就是结构。意象纹饰的抽象化是和结构密切相关的，如半坡上下左右相对接的、具有黑白相间的菱形纹（图4）；马家窑多种多样的旋转纹；辛店



图4：甘肃秦安
大地湾圆底盆

彩陶上连缀状的菱形网格纹等，意象纹饰的抽象化结合连缀纹的生成，形成了各式各样的抽象表现形式，在这个角度来说，意象纹饰的抽象化就等于结构化。张朋川先生认为半坡“鱼”纹从具象到抽象的进程，其意义还在于，将鱼各部分分解开，经过夸张、变形，然后以统一的形态使分解后的各部分纹样都具有同样的造型，使被分解的纹样再一次的组合时能有共同的基础，^②这里的“共同的基础”可以理解为对结构化的需要。

原始人们在构形的过程中的结构意识（这种结构意识本来在抽象造型中比较明显），对意象纹饰走上集约化的简明表现之路，起到了功不可没的作用。

4.3 整合性体现了黄河中上游地区氏族和部族不断融合的景象

意象纹饰的整合性是最为重要的构形特征。氏族的分裂、兼并造成了代表氏族的标志物的改变，这种改变往往是以组合为前提的，而不是以一种地区性纹饰代替另一

^①（美）鲁道夫·阿恩海姆《艺术和视知觉》第66页中国社会科学出版社（滕守尧、朱疆源译）1984年

^②张朋川《中国彩陶图谱》第160页文物出版社1990年

种地区性纹饰。不同纹饰的组合，也体现了当时人们融合的心理需要。

代表氏族的图形要么是拼连在一起，形成组合式造型，要么是将一个图形置入另一个图形中，形成叠压式造型，要么采取的是将各个图形特征性的符号有机结合，形成重构式造型。

(1) 组合式

这是一种拼接式的组合方式，也是最常见的一种整合性造型方式，通常采用两个或者两个以上的图形并置在一体，有的以大小区分主次关系，有的主次关系不太明显。（图5半坡类型：细颈瓶）

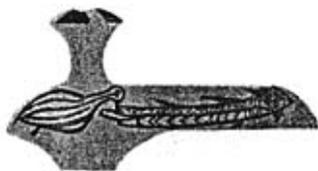


图5

(2) 叠压式

在彩陶纹饰中，典型的叠压式的纹饰有鱼和人面、鱼和鸟纹的组合（有鱼、鸟和人面的组合，但较少），主题上有寓人于鱼、寓鱼于人、和鱼鸟相互衍生的图形。在鸟和鱼这种类型的组合造型中，往往显示出明显的主次关系。图6便是鱼衔鸟的叠压式组合图形（半坡类型：细颈瓶），鱼为主体，鸟有从属于鱼的性质。只有氏族间的影响、兼并，才有可能产生如此的图形格式。



图6

(3) 重构式

重构就是重新构合，通常这种纹饰中包含着原型纹饰中具有代表性的抽象符号，并且在组合中进一步被共同处理成具有类似特质的符号的组合，有的组合图形会共用某些部分，所以产生的新形象是一个有机的整体。如图7是鱼纹和鸟纹组合而成的纹饰（石岭下类型），鱼的形象依稀可见，鸟被处理成几根曲线，鱼和鸟合用一个圆点，这个圆点是鱼的眼，也是鸟的头。



图7

重构的图形是建立在一定程度的抽象化图形的基础上的，异体同化，是图形重构的基础；异体同构，是产生有机的整体的根本。

异体同化，实际上是一种纹饰间相互影响、转借的一种方式。庙底沟的鸟纹在向西扩展的进程中，对半坡的鱼纹的影响较大，出现了与鸟纹特征同化的鱼纹，如以弧边三角形（正面鸟纹的身体特征）为身体的鱼纹表示方法；庙底沟的钩羽纹也被鱼纹借鉴情况。由大地湾发展起来的石岭下的时期典型纹饰，两个斜向的鱼身共着一个鱼

头的纹饰，明显地在结构上也借鉴了钩羽状鸟纹的结构特征（图8）。两个方向相反的钩羽纹，环抱着一个圆点，是庙底沟文化类型鸟纹饰的一个表示法，在大地湾时期的鱼纹饰的处理上，明显地转借了这种结构方式，形成了一对斜向的弧边三角合抱着一个大圆形的图式。



图8

异体同化虽然不是直接的两个纹饰的结合，但造型特征已经非常相似，所以也可以视为整合式的造型。类似的例子中，最有说服力的例子莫过于马家窑的各式各样的旋转纹，有的是鱼纹演变而来，有的是由鸟纹演变而来，它们都有反向旋转的特征。圆圈纹的来历有蛇纹说、水纹说、拇指纹说等，虽然它的来历已经无据可考，但是从中我们发现很多种类的变体纹饰，都似乎朝着旋转和越来越旋的方向迈进，图形的同化现象非常普遍。

异体同构，同构体现了人们正在通过物体的表象，寻找内部的属于规律的东西，那就是结构。异体的同化是它们同构的基础，也是形成一个有机整体的纹饰的来源。如上文所说，鱼纹和鸟纹的同化带来了图形的一致性，使得重新组合出的图形彼此能更好地融合在一起。通常这样图形能依稀看到两个原型的特点，而不能完全拆分。图9为马家窑时期的彩陶盆，上面的纹饰就是一个很好的异体同构的例子，两个斜向弧边三角合抱着一个大圆的鱼纹饰，这类纹饰中间的大圆，有时会填进了一竖线，有时绘制成网格纹……，这里的图形却填有鸟的变体纹饰，显然为鱼和鸟同构出的图形。



图9

作为彩陶上地区性的意象纹饰，图形的整合本身反映了氏族变迁的状况和一定的社会心理。谈中国古代的艺术构形，不可能不涉及到中华民族的社会心理在构形过程中的作用。

据地理学家分析，这种心理的产生有其地理环境方面的原因。中国的文明与其他古代国家的文明不同，还因为其特殊的地理环境所造就的社会心理的特殊性。由于中国的两大河流均是东西方向，这种独具一格的地理特点决定了其所在的流域地区的水利条件和气候带的分布是一致的，不像南北走向的河流，要穿过不同的气候带。而这种一致性，促使生活在中下游地区的原始部落有基本相同的生活环境和生存条件，也必定造成相同的生活习性和社会心理特点，这就成为了中国文明为什么倾向于统一而

不是分裂的基础。

氏族的分裂、融合造成了代表氏族的标志物的改变，相同图腾不同形态的组合、不同图腾形象的组合、重构，体现了融合的心理需要，也是黄河中上游地区氏族和部族不断融合过程的表象形式。

第五章 结语

洪荒的时代已经是遥远的过去，研究彩陶文饰那多变的构形和线条的时候，感受到的不仅是造型、色彩、图纹的震撼，更是对远古人类思维发展、创造精神的震撼。本人通过黄河中下游地区性意象彩陶纹饰的研究，已经取得了以下成果：

在纹饰的内涵和功能方面，本人在前人研究的基础上，进一步认识到看似相悖的各种意象纹饰的解说，实际上并不存在根本的不相容，它们只是从不同角度切入的问题，所以，各种说法都有自己独特而且让人信服的一面。原始艺术是实用性艺术，它包括物质性的实用功能和精神性的实用功能两个方面，所以原始艺术是各种生活语言的综合体，是原始社会生活、文化、艺术、宗教等的反映，这可以帮助我们了解到原始艺术的内涵的模糊性和多重性，同时，随着人们的认识能力和观念变化，以及氏族集体的兼并、融合、瓦解，意象纹饰的内涵也呈现了发展性的变化。

关于意象纹饰的抽象化，是一个比较复杂的问题，不仅是纹饰的象征意义所决定，是不重再现重表现的结果。同时抽象化是图形组合、重构出有机图形的基础，进而表达出更多的涵义，因此，从这个角度来说，抽象化是人们的观念不断发展的需要，不同纹饰的组合造型，还体现了氏族文化融合的心理要求。

就中国原始艺术的特征而言，一方面研究彩陶上的意象纹饰，从中可以折射出早期艺术的发生、发展状况。原始艺术经历了起源于实用、形成于实用、并且区别于实用的过程。原始艺术是巫术、原始宗教、图腾等的载体，象征及其寓意是其功能性的表现，但象征手法必然经过夸张、概括、变化的表现性描述，它也是艺术创造的共同特征。这是彩陶意象纹饰最终能发展为独立的艺术形式的一个重要原因。另一方面意象纹饰是上古时期人们原始观念的物化形式，随着氏族集体的分裂、融合、繁荣、消退，原本注入其中的原始观念也经历了变化和消失的过程，客观上也带来了独立的艺术形式的生成的可能。

此外，黄河中上游地区是中华文明的发源地，对该地区彩陶上意象纹饰的研究，有助于我们认识中华民族形成的历史状况，有助于我们认识我们民族艺术的发生初期

的状态，有助于我们深刻地认识本民族的社会、文化心理，这些对我们增强设计中的文化底蕴、弘扬民族文化特色有着不可或缺的指导意义。

参 考 文 献

- [1] 列维·布留尔(法)《原始思维》商务印书馆出版 1981年
- [2] 格罗塞《艺术的起源》商务印书馆出版 1984年
- [3] 苏秉琦《中国文明起源新探》生活·读书·新知三联书店 1999年
- [4] 石兴邦“有关马家窑文化的一些问题”《考古》1962年第6期
- [5] 李泽厚《美的历程》安徽文艺出版社(合肥)1994年
- [6] 张朋川《中国彩陶图谱》文物出版社(北京)1990年
- [7] 张朋川《黄土上下》山东画报出版社(山东)2006年
- [8] (美)鲁道夫·阿恩海姆《艺术和视知觉》第66页中国社会科学出版社(滕守尧、朱疆源译)1984年
- [9] 廖军《视觉艺术思维》中国纺织出版社 2000年
- [10] 杨知勇、《从青蛙骑手的诞生谈图腾艺术的演变》,《民间文学》1986年第6期
- [11] 王林《美术形态学》西南师范大学出版社(重庆)2004年
- [12] 丁宁《美术心理学》邓福星主编 黑龙江美术出版社(黑龙江)1994年
- [13] 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》中国民间文艺出版社,1987年)
- [14] 诸葛铠《图案设计原理》江苏美术出版社(南京)1991年
- [15] 李立新《中国设计艺术史论》天津人民出版社(天津)2004年
- [16] 陈兆复、邢琏《原始艺术史》上海人们出版社(上海)1998年
- [17] 邓福星主编 王菊生著《造型艺术原理》黑龙江美术出版社(黑龙江)200年
- [18] 张晓凌《中国原始艺术精神》重庆出版社(重庆)2004年
- [19] 薛富兴《东方神韵——意境论》人民文学出版社(北京)2000年
- [20] 林少雄《洪荒燧影——甘肃彩陶的文化意蕴》甘肃教育出版社(兰州)1999年
- [21] 蒋书庆《破译天书——远古彩陶花纹揭秘》上海文化出版社(上海)2001年
- [22] 理查德·尼斯贝特《思维的版图》中信出版社(北京)2006年
- [23] 袁可嘉:《现代派论∙英美诗论》中国社会科学出版社 1985年

- [24] 黑格尔:《美学》1、2卷 朱光潜译,商务印书馆 1979年
- [25] 王先霭、王又平主编《文学批评术语词典》上海文艺出版社 1999年
- [26] 岑家梧《图腾艺术史》学林出版社(上海) 1986年

附注:文中插图除特别注出出处外,均来自张朋川《中国彩陶图谱》
文物出版社(北京) 1990年

攻读学位期间公开发表的论文

“浅析中国现代器物装饰风格以及历史意义”发表于《扬州教育学院学报》2005
年第4期

“工业设计对技术美的要求”发表于《美与时代》2006年第11期

后 记

本论文在即将成文之际，首先感谢我的导师张朋川教授。张老师学识渊博、待人真诚和严肃认真的治学态度，让我钦佩，值得我倾其一生去学习。在本文的主题内容的确定、大纲的修改和写作过程中，张老师给予了本人很多的帮助。

在此，首先感谢张老师的辛勤付出！感谢所有给予我关心帮助的老师们和同学们！感谢所在单位给过我帮助和关照的领导和同事们！感谢解决我的后顾之忧的双亲，感谢你们的理解和无私的奉献！

黄河中上游地区的彩陶意象纹饰

作者：[王丽霞](#)
学位授予单位：[苏州大学](#)

相似文献(0条)

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Thesis_Y1178686.aspx

下载时间：2010年3月23日