

中国古陶瓷研究中

若干『悬案』的新证

熊寥著

上海三联书店



熊寥著

中国古陶瓷研究中若干『悬案』的新证



上海三联书店



图书在版编目(CIP)数据

中国古陶瓷研究中若干“悬案”的新证 / 熊寥著.

上海:上海三联书店,2008.2

ISBN 978-7-5426-2662-2

I. 中… II. 熊… III. 古代陶瓷—研究—中国

IV. K876.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 185037 号

中国古陶瓷研究中若干“悬案”的新证

著 者/熊 寥

责任编辑/黄 韬

特邀编辑/马立群

装帧设计/鲁继德

监 制/李 敏

责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店

(200031) 中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlianc.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷/上海展强印刷有限公司

版 次/2008 年 3 月第 1 版

印 次/2008 年 3 月第 1 次印刷

开 本/890×1240 1/32

字 数/300 千字

插 页/4

印 张/10.75

ISBN 978-7-5426-2662-2/G·876

定价:46.00 元



言

本书由18篇论文构成一个主题——对中国古陶瓷研究中存在的若干有争议的历史问题,例如中国制陶的起源、中国陶器装饰艺术的起源、汉晋东瓯窑的属性、唐宋越窑的地理范围、景德镇杨梅亭和白虎湾古窑址出土瓷器的年代、元代景德镇浮梁瓷局与御土窑的存废等,特别是对近年陶瓷学界依旧存在争论的三大焦点问题——景德镇高岭土始开时间、景德镇二元制胎配方工艺和蒋祈《陶记》的著作时代,都作出了新的实事求是的解析和论证。毋庸置疑,对于上述有争议的历史问题再次进行历史唯物主义的辨正,必将对对中国古陶瓷研究的深入具有一定的积极意义。

本书的写作时间跨度较长,其中有一部分,如《中国陶器装饰艺术的起源》、《〈“东瓯缥瓷”驳证〉的驳证》等论文曾收录于《中国陶瓷与中国陶瓷文化》一书(浙江美术学院出版社,1990年)。此次刊出,笔者均对其进行了修订;另一部分,如《从高岭〈何氏宗谱〉看高岭土的始采年代》、《景德镇二元配方制胎工艺始用年代考》、《〈陶记〉中的“建阳窑”》、《关于〈陶记〉中瓷器销售市场、杂税条目及“州家”、“磨勘”、“泉”、“缙”的辨析》等,均写于今年,为第一次发表。

人类只能逐步发现真理、接近真理,但不可能穷尽真理,因而为探索真理而进行的“论争”也将长存。“论争”是推动科学研究不断深入的重要途径之一,因为真理愈辩愈明,真理往往是在“论争”中被发现。笔者出版此书旨在抛砖引玉,期望通过正常的学术讨论,促进中国陶瓷史研究进一步趋向深入。

CONTENTS

目 录

前 言

第一章 中国陶器装饰艺术的起源	1
第二章 中国早期陶业及农业	23
第三章 《“东瓯缥瓷”驳证》的驳证	41
第四章 陆羽《茶经》与越窑	57
第五章 云门教院诗会与唐代景德镇白瓷	69
第一节 云门教院诗会与唐代景德镇白瓷	69
第二节 《五言月夜啜茶联句》联唱时间考	74
第六章 《陶记》断代研究	88
第一节 关于《陶记》断代研究的回顾	88
第二节 蒋祈《陶记》著于元代辨	101
第三节 再论《陶记》著于元代	137

第四节	宋元镇税制度与《陶记》的著作时代	144
第五节	“缙”、“经总”及其他	161
第六节	关于《陶记》中瓷器销售市场、杂税条目及“州家”、 “磨勘”、“泉”、“缙”的辨析	188
第七节	《陶记》中的“建阳窑”	214
第八节	《陶记》著于元代的三大新证	222
第九节	蒋祈《陶记》校注	226
第十节	蒋祈《陶记》现代汉语译文	248
第七章	景德镇二元配方制胎工艺始用年代考	252
第一节	从高岭《何氏宗谱》看高岭土的始采年代	253
第二节	景德镇二元配方制胎工艺始用年代考	272
第八章	元代浮梁瓷局与御土窑	312
第九章	《中国工艺美术大辞典》“陶瓷篇条目”辨正	325



第一章 中国陶器装饰艺术的起源

——与李泽厚先生商榷

内 容 提 要

李泽厚先生把中国陶器装饰艺术的起源归结于“图腾”，论断“仰韶、马家窑彩陶的某些几何纹样是由动物形象的写实，而逐渐变为抽象化、符号化。”

本书作者不赞成李泽厚先生之说，认为中国新石器时代早期陶器上的装饰，源于制陶工具在器面上所留下的天然印痕通过烧成而保留在器表的现象，启迪了远古先民美化陶器的意识及其技艺的萌芽。中国古代陶器装饰分为两大类：一是刻划花纹样，二是彩绘纹样。陶器考古资料表明，在刻划装饰流行一两千年之后，我国制陶先民才启用色料在胎体进行绘画纹样的彩陶装饰。无论是刻划装饰还是彩陶纹样，均是先诞生用圆点、直线、弧线、曲线等构成规则或不规则的几何纹样，几何纹样发展到一定阶段之后，才开始出现少量稚拙的植物、动物纹样。总之，事物的发展总是遵循从低级到高级、从简单到复杂这一基本规律的，中国陶器装饰艺术的出现及其演变也不例外。李泽厚先生所认定的中国陶器装饰艺术从动物形象的写实，而逐渐变为几何纹样的抽象的说法，与客观历史事实不合。

中国陶器装饰艺术是中国最古老的艺术品种之一，研究中国陶器装饰艺术的起源，实质上是对中国古代艺术起源奥秘的探究。



李泽厚先生所著《美的历程》，把中国陶器装饰艺术的起源，归结于“图腾”，用他的话说就是：“动物形象到几何图案的陶器纹饰，并不是纯形式的审美装饰，而具有氏族图腾的神圣含义”；并论断“仰韶、马家窑彩陶的某些几何纹样，清晰地表明它们是由动物形象的写实，而逐渐变为抽象化、符号化”^[1]。

这是笔者不敢苟同的，为此不揣浅陋，撰文同李先生商榷，不妥之处，敬请赐教。

一、彩陶纹饰与图腾

李先生在《美的历程》中提出的“图腾说”（以下简称“图腾说”）的理论支柱，是考古界出现的这样一种假说：半坡遗址出土陶器上的鱼纹，是仰韶文化半坡类型的部落氏族的图腾；庙底沟类型陶器上的鸟纹，是庙底沟类型部落氏族的图腾；马家窑文化陶器上的鸟纹和蛙纹，是马家窑文化分别属于以鸟和蛙为图腾的两个氏族部落的标志^[2]。

我们先来研究一下，这种假说是否能成立。要正确研究陶器纹饰与氏族图腾的关系，首先要搞清楚“氏族”与“图腾”的含义。恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》明确指出：“氏族——一个确定的彼此不能结婚的血缘亲属集团”，它是原始社会最基本的社会单位。原始社会的结构链条：胞族、部落和部落联盟等，就是矗立在“氏族”这个基础之上的。即若干个氏族组成一个胞族，若干个胞族组成为一个部落，若干个部落组成为部落联盟。这种以氏族为基本单位，以血缘关系为纽带，构筑起来的社会体系，是直到野蛮人进入文明时代为止，一切野蛮人所共有的社会制度，即原始社会。”

“图腾”英语为 totem，是从北美奥日贝人（Qjibways）土语转化而来的，意为彼之血族、种族^[3]。按照马克思的说法：“图腾一词表示氏族的标志和符号”^[4]。一个氏族只崇拜一个图腾，一个部落可以包括各种不同图腾崇拜的氏族。例如美洲印第安易洛魁人塞讷卡部落内，辖有



八个氏族,这八个氏族信奉八种不同的图腾:狼、熊、龟、海狸、鹿、鹬、苍鹭、鹰。这就是说,在原始社会母系氏族历史阶段一度出现的“图腾”,只是氏族的标志,而不是由若干个氏族组合起来的部落徽号,更不是一个什么文化时代,或一个时代的某个文化类型共有的旗帜。基于这种原因,李泽厚先生“图腾说”下面这个推测,显然不够妥帖:“龙飞凤舞——也许是文明时代来临之前,从旧石器渔猎阶段,通过新石器时代农耕阶段,从母系社会通过父系家长制,直到夏、商早期奴隶制门槛前,在中国大地上高高飞扬着的史前的两面光辉的具有悠久历史传统的图腾旗帜”^[5]。这里,至少有两处失误。其一,图腾乃是原始社会母系氏族历史阶段的产物,随着母权制的消失和父权制的兴起,“氏族的古代名称——或许是动物或许是无生物之名称而得名——便为个人名称所代替”^[6]。与此同时,“图腾”也就跟着消亡。既然图腾是原始社会中一个具体历史阶段的产物,那末把它说成是原始社会各个历史阶段始终都存在着的“神物”,显然与历史真貌不合。其二,迄今为止,在龙山文化晚期以前的出土实物中,除了内蒙翁牛特旗三星他拉村出土的“玉龙”外,无论是陶器还是其他艺术品,均不见“龙”和“凤”的形象。而且,三星他拉村的“玉龙”,是“当地社员从地表以下五十到六十厘米深处挖出的”,既无直接的地层证据,又无明确的纪年,也无同时期同类器物可资比较^[7],因此,个别同志把它视为红山文化(与仰韶文化同时)遗物,仅仅是一种推测^[8],而不足以作为断代的证据。退一步讲,即使这件玉龙确为红山文化遗物,也不能把“龙”视为中国原始社会各个历史阶段的图腾旗帜。

既然远古图腾是氏族的标志和符号,那末把“图腾”同一个文化时代,或一个时代的文化类型联系起来,就风马牛不相及了。这是因为,作为一个文化时代,或作为一个时代的文化类型来说,其遗址分布的范围相当广阔,它与某个具体氏族遗址的范围相比,其面积要大无数倍,如马家窑文化遗址分布在:东从甘肃东部清水县,西延伸至青海省贵南县,北进入宁夏南部,南达四川阿坝藏族自治州汶川县这样一个宽广地域,其中包括了无数的部落和部落联盟。又如仰韶文化中的庙底沟类



型,其分布也较为广阔:以黄河中游晋西南和豫西三门峡地区为中心,往四周扩展,东至河南东部,西延伸到甘、青地区,北进入河套地区,南达湖北北部,同样其中包含了无数的部落和部落联盟。

不仅一个文化时代和一个文化时代的文化类型,同氏族标识的图腾没有内在关联,而且半坡和庙底沟遗址,也同所谓鱼图腾和鸟图腾不挂钩。西安半坡仅聚落遗址面积就有五万多平方米,其中居住的房屋、储藏物品的窖穴、饲养家畜的圈栏等,所形成的密集建筑物就有三万多平方米,而在遗址东部有陶窑,北部有公共墓地^[9]。《西安半坡》一书作者,还从摩尔根《古代社会》关于对墨西哥、新墨西哥和中美的印第安人的村落研究出发,认为:“一条小河可能就是形成一个部落,或几个部落的自然辖区,而从半坡遗址所发现的小沟道来观察,半坡属于部落遗存可能性要大些。”同样,庙底沟遗址也不属氏族居址,因为它占地面积达二十四万多平方米,比现代陕县大村落还要大^[10]。既然半坡遗址和庙底沟遗址,都不属氏族遗存,而是部落性质的聚居地,那末把陶器上的某种纹饰,硬指它是这两个遗址的图腾,显然同历史真貌不合。

我们再从图腾与陶器纹饰的关系来考察,所谓远古陶器纹饰源于“图腾”之论,也属主观设想。

众所周知,古代图腾乃是原始社会氏族集团所崇敬的神圣偶像。图腾崇拜与其他宗教信仰一样,有它的相对持续性。“当欧洲人发现美洲大陆时,印第安人一般都组织成氏族”^[11]。而印第安人随着氏族制的存在,他们的图腾信仰也没有改变。近代图腾研究及其著作问世,就是从发现和研究印第安人的图腾崇拜开始的。然而半坡遗址出土陶器上的鱼纹,却形形色色变化很大:有鱼体各部俱全的,有仅具头、身、尾而无鳍的;有双鱼相叠、三鱼相叠和四鱼相叠的;有只具鱼头而无鱼身的;还有人面与鱼组合画面的,凡此种种,显然与氏族图腾信仰相抵牾。尤其使人值得注意的是:半坡出土了不少捕鱼工具,仅按《西安半坡》一书资料,半坡出土鱼叉 21 件,鱼钩 9 件,网坠 320 件;鱼钩细小精巧,有的鱼钩还有尖锐的倒钩,几乎能和现代钢制鱼钩相媲美。另外,遗址内还



出土了鱼骨。这一切都充分说明,仰韶文化时期,居住在半坡遗址的先民们,并不是以“鱼”作为自己图腾崇拜的偶像,相反,倒是一个捕食鱼类的部落。

而庙底沟遗址,到目前为止,还没有发现用鸟纹作装饰画面的器物,因此,把庙底沟同鸟图腾联系起来,更是毫无根据的。

美洲印第安人的图腾制又告诉我们,同一个部落内所属的各个氏族,是信奉不同的动物图腾的,如前所述,易洛魁人塞讷卡部落内辖的八个氏族,就崇拜八种不同的动物图腾。如果真的是像图腾论者所推测的那样,陶器上的动物画像确属图腾标志,那末,像西安半坡、陕县庙底沟这样部落性质的聚居地和仰韶文化的半坡类型与庙底沟类型,以及马家窑文化等广阔地域上,其陶器上反映出来的图腾物种,绝对不会仅仅分别限于鱼、鸟和蛙这三种常见动物的。

退一步讲,即使仰韶文化和马家窑文化彩陶上的两三种动物纹饰,具有氏族图腾的性质,那也不能由此得出整个仰韶、马家窑文化彩陶装饰起源于图腾的结论,更不能由此推导出中国陶器装饰艺术起源于图腾这样一种理论。这是因为,比仰韶文化彩陶早几千年的仙人洞、甑皮岩、裴李岗、磁山、大地湾、新乐等新石器早期文化,陶器上只有几何纹,而不见动物纹饰,那么这些几何纹又是起源于什么图腾呢?因此,要探讨陶器装饰的起源,就不能局限在仰韶彩陶和马家窑彩陶上面冥思苦想,而应上溯到仰韶彩陶的前驱——新石器早期陶器装饰艺术的发生及其原因中去探究。

二、彩陶具象纹与几何纹

李先生的“图腾说”为了构筑陶器装饰艺术起源于图腾的理论,还提出了彩陶几何纹起源于彩陶具象纹的论断。李先生在《美的历程》一书中写道:“仰韶、马家窑彩陶的某些几何纹样,清晰地表明它们是由动物形象的写实,而逐渐变为抽象化、符号化”^[12]。这个论断的唯一依据



是考古界出现的下述假设性的命题：“半坡彩陶的几何形花纹是由鱼纹变化来的”；“庙底沟的几何纹是由鸟纹演变而来的”；“马家窑螺旋形纹饰是由鸟纹变来的”^[13]；“马家窑的曲线纹和垂幛纹是由蛙纹演变来的”^[14]。我们先来研究一下这几个论据性的命题。

“图腾说”援引的半坡彩陶的几何纹是由鱼纹变来的命题，虽然出自《西安半坡》一书，但是这个命题本身，却不是立足于对半坡出土陶器实物的科学排比的研究基础之上，相反纯属该书部分编者的主观推测，对此，该书编者自己作了声明：“鱼形花纹演变示意图 129 是我们的推测”。毋庸置疑，在科学研究中，这种主观推测性材料，是无法充当科学结论的基石的。其实，半坡遗址出土彩陶几何纹，并不是纯粹出现在中后期，半坡早期彩陶几何纹种类就较多，有宽带纹、三角纹、三角与斜线纹、波折纹、细腰纹、梭形纹和菱形纹等，而且这些几何纹中，不少还与鱼纹、鹿纹、人面纹共存^[15]。半坡早期陶器几何纹不仅种类多，而且数量大，如彩陶宽带纹，竟占半坡整个彩陶纹饰的 80%^[16]。由此可知，把半坡彩陶几何纹说成是由鱼纹演变而来的命题，完全与出土陶器实际情况不符。“图腾说”援引的“庙底沟几何形是由鸟纹演变而来的”、“马家窑螺旋纹饰是由鸟纹变化而来的”、“马家窑波浪形的曲线是由蛙纹演变而来”的命题，均出自马兴邦《有关马家窑文化中的几个问题》一文。同样，这几个命题也属主观揣测。如文中所附“庙底沟几何形纹由鸟纹演变而来”的示意图的“鸟纹”图案，不是出自庙底沟，而是从华县泉护村遗址出土陶器上移置而来，这是因为庙底沟遗址不见饰有鸟纹陶器的缘故。演示图作者之所以要把泉护村遗址彩陶上的鸟纹，与庙底沟遗址出土的彩陶纹饰相比较，目的乃在于说明庙底沟类型彩陶几何纹起源于鸟纹，但是，演示图的作者对图中陶器纹饰的排比，只是凭借陶器纹饰之间的某些异同进行主观揣想，而对演示图中的那些陶器的具体制作时期，以及对它们排比出的先后次序的依据，既无说明，也无论证，这样就使自己的论断，架设在主观浪漫想象的空中楼阁之上了。

我们再来研究一下所谓马家窑彩陶波浪曲线，是由蛙纹变化而来



的示意图。示意图的第一图、第五图、第九图是出自梭马斯特鲁姆(Bo-Sommarstrom)所撰《马家窑遗址》。然而,迄今为止,外国学者对中国古代遗址从未进行正式的科学发掘,而且梭马斯特鲁姆本人在其著述中,也没有对这三件彩陶制作时间及其先后次序,进行研究和排比,所以这三件彩陶在演示图中所占位置,是没有科学根据的。演示图中的第二图和第三图,是来自马承源《仰韶文化彩陶》一书,第四图是出自甘肃博物馆《甘肃古文化遗存》^[17]。上述原作,对这三件彩陶的具体产地和制作时间,也没有下过结论,所以演示图作这样的排列显得较为轻率。所谓“马家窑螺旋纹是由蛙纹演变而来”的命题和演示图,情况也是如此。演示图中的第一图系出自梭马斯特鲁姆《马家窑遗址》,同样,作者对这件蛙纹彩陶的具体制作时间,没有下过断语。演示图中的第二图是出自《考古通讯》1958年第5期《渭河上游天水、甘谷两县考古调查简报》图版壹陶罐上的纹饰。但是,这件陶罐是调查所得,而不是出自有地层根据的遗址或墓葬,因此“简报”对它的产地既没有确定,也没有提及。再说演示图所绘制的纹饰与原器上的纹饰有明显的差异:从原器纹饰看,很难说明它是蛙纹或变体蛙纹。同时,“简报”中也没有提及蛙纹和变体蛙纹。既然“图腾说”所援引的论据,均出于人为的主观猜想,那末,李先生由此引申出来的所谓远古陶器“由写实的生动的多样化的动物形象,演化成抽象的符号的规范化的几何纹这一总的趋向和规律,作为科学假说,已有成立的足够根据”,就成为面壁虚构之论了。

辩证哲学认为,事物的发展总是遵循从低级到高级,从简单到复杂这一基本规律的,中国陶器装饰艺术的出现及其演变也不例外。它不可能像图腾论者所认定的那样:先有具象纹后有几何纹。考古发掘表明,在动物性具象纹出现之前,陶器上的几何纹就早已问世了。新石器早期遗址如万年大源仙人洞^[18]、桂林甌皮岩^[19]遗址,均出土了绳纹加划纹的陶片;磁山遗址出土了通体刻饰条纹的陶孟^[20];裴李岗遗址也出土了竖行划纹陶罐残片^[21];密县峨沟北岗则出土了饰有平行划纹的大口罐^[22]。嗣后,陶器上的几何纹样就渐趋丰富,如宝鸡北首岭下层出土



的三足器,口部附近所加饰的附加堆纹,有呈连续半月形的,有呈小圆圈或小圆点状,另外也有在三足器口部饰划压曲波纹或横道纹^[23]。又如沈阳新乐遗址出土了通身施以针刺抹压直线、弧线和四组菱形网格纹高足罐,同时还出土了饰有三角划纹的夹砂红陶片^[24]。罗家角遗址包括第四文化层在内,出土了由组合几何纹为装饰的白陶豆,其器表饰有钩连纹、曲折纹、菱形纹及月牙纹等组合主纹图案,在主纹的边缘下凹部位,普遍划有纤细的篦纹,在月牙形的凸部间隙处,饰有极细的网格纹^[25]。上述的从仙人洞和甌皮岩遗址,到罗家角遗址,它们分别比仰韶文化早一至三千年。

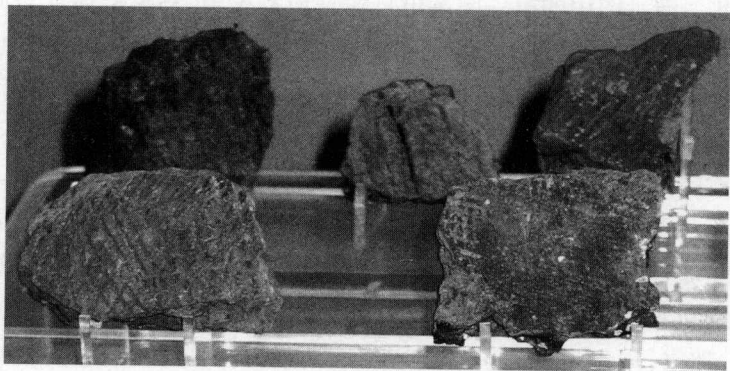


图 1-1 新石器早期(距今 12000 年)遗址万年大源仙人洞遗址出土的陶片

由点、线、面构成的种种几何纹,既不是凭空虚构出来,也不是远古图腾的抽象体现,而均有其现实根据。一条直线,一个圆点,都存在于自然界中。恩格斯在批判杜林的唯心主义先验论时,就已指出:“和数的概念一样,形的概念也完全是从外部世界得来的,而不是在头脑中,由纯粹的思维产生出来的,必须先存在具有一定形状的物体,把这些形状加以比较,然后才能构成形的概念。”^[26]陶器上那些几何纹,正是制陶先民在自己的劳动实践中,不断观察客观现实,而作出的能动性的艺术反映。

中国远古陶器几何纹饰,之所以能不断丰富和发展,乃是由于几何图案最富于变化,而作法又较简易的缘故。单以点与点,线与线,面与



面的相互重合、交叉反复及排列的疏密参差、颠倒和连续等,就能作出众多的几何图案。再以点与线,线与面,面与面互相掺合运用,或再和自然形状相结合,又能变化出无穷的美丽纹样,同时作出的图案又具有独特的节奏和韵律之美,所以自从陶器出现以来,直到今天,几何纹饰一直是陶瓷的主要装饰形式之一。

既然唯心主义的图腾说,无助于说明陶器装饰艺术的起源,那末就应借助马克思的历史唯物论来探索它起源的内在奥秘。

三、原始制陶工艺所产生的纹饰

普列汉诺夫说得对:“劳动先于艺术,总之,人最初是从功利观点来观察事物和现象,只是后来才站到审美的观点来看待它们。”^[27]先民们最初制作陶器,不是出于美化生活的需要,而是迫于生活实用的必需。在原始社会蒙昧时代的中级阶段,随着火的发明和“在热灰与烧穴中烘烤淀粉质根茎和块根”的生活方式出现,先民们急于要找到一种加工和储存食物的容器,于是陶器制作就应运而生了^[28]。

考古发掘证明,中国新石器时代出土的陶器、陶片,以距今一万多年前的江西省万年县大源仙人洞和广西桂林市甑皮岩遗址为最早^[29]。引人注目的是:大源仙人洞遗址出土的陶片上,不仅普遍都有绳纹,而且陶片的正、反两面,即陶器内外均有。其中大多是交错排列或粗乱绳纹^[30](见图1-1)。显然,这样的绳纹不是出于美化的动机,而是制陶工具所留下的天然印痕。因为远古先民制陶的初期阶段,全是手工成型,然后用简易垫拍器予以修整。仙人洞遗址陶片上的这些绳纹,就是制陶工具即束缚原始陶拍、陶垫的绳索在修整器型时所烙下的痕迹。我们的制陶祖先,就是从陶坯上烙下绳索的印痕,通过烧成保留在器表上的这种现象,启迪了审美意识,逐步悟到可以通过对陶坯的刻划来达到美化陶器之目的。例如仙人洞遗址出土的陶片上,除了那些交错绳纹和粗乱绳纹外,还出现了平行绳纹和分段而有规则的绳



纹^[31],这就不再属于天然印迹,而是制陶时有意所为。这从遗址中另外一些在绳纹上涂朱的,或在绳纹上刻划格纹的陶片^[32]上也可得到佐证。但是,由于那时人类还处于自己的童年阶段,因此艺术表现力显得很稚拙,不仅仙人洞遗址出土陶片绳纹上面的格纹“大小不一,且多不规则”,而且甑皮岩出土陶片绳纹上面的划纹也十分简单^[33]。新石器早期其他遗址的陶器饰面,也均是使用简单的刻划、拍印、戳印和抹光为素面等技法。如裴李岗遗址出土的陶器,绝大部分抹光为“素面”^[34],大地湾遗址一层文化层的圜底钵上的交叉绳纹,属拍印技法^[35],沈阳新乐遗址出土深腹罐上的“之”字纹是压印上去的^[36],戳印纹见于桐乡罗家角第四文化层多角沿盘上的圆圈纹^[37],宝鸡北首岭下层出的圆腹罐的颈际也饰有戳印纹^[38]。新石器早期这些从制陶工艺中萌生出来的纹饰及其表现技法,虽属稚拙单纯,但它却孕育了新石器中期和晚期广为风行的印纹装饰技术,即由制陶艺术高手把几何纹刻在陶拍上,当陶坯处于半干状态时,用这种带有刻饰的工具依次印成简洁而整齐的图案。由于这种几何印纹具有制作简便迅速,图案整齐统一的优点,因而它在陶器装饰领域内,具有强大的生命力。它从新石器早期萌生,在新石器中晚期成熟,并经奴隶社会整个历史阶段,直到封建社会初期的秦、汉之际,都一直是陶器装饰的重要手段之一,后来它还成为美化瓷器的一种装饰技巧。

四、从编织图案借鉴纹饰

从原始编制品借鉴纹饰,是陶器装饰纹样的一个重要来源。出土实物表明,中国编织技术起源颇早。距今六千八百多年的浙江余姚河姆渡遗址第三文化层,出土了二经三纬的苇编织物^[39],南京市北阴阳营新石器遗址,也出土了两片条带式竹料编制品^[40],江苏吴县草鞋山遗址出土麻织物残片三种,基本为平织^[41],吴兴钱山漾出土的编织物更多,在出土的二百多件竹编和芦苇编织实物中,内有梅花眼、菱形花格和密