




传统纹样数字化设计




李 莉 © 著



国家一级出版社  中国纺织出版社 全国百佳图书出版单位

传统纹样数字化设计

李莉 著

 中国纺织出版社

内 容 提 要

《传统纹样数字化设计》一书内容包括传统纹样的历史渊源、传统纹样的地域文化与工艺特点、传统纹样的艺术特征、传统纹样的传承与保护、传统纹样艺术的数字化设计以及传统纹样在新媒体设计中的应用。在保持中国传统纹样应有的文化意味和民族特征的基础上进行再创造，用数字化的设计语言重新诠释传统的文化内容。

图书在版编目(CIP)数据

传统纹样数字化设计 / 李莉著. -- 北京 : 中国纺织出版社, 2018. 11

ISBN 978-7-5180-5785-6

I. ①传… II. ①李… III. ①纹样设计—数字化
IV. ①J51-39

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第280225号

策划编辑: 张淑媛 责任校对: 楼旭红 责任印制: 储志伟

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京市朝阳区百子湾东里A407号楼 邮政编码: 100124

销售电话: 010-67004422 传真: 010-87155801

<http://www.c-textilep.com>

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 <http://weibo.com/2119887771>

北京建宏印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

2018年11月第1版第1次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 12.5

字数: 280千字 定价: 45.00元

凡购本书, 如有缺页, 倒页, 脱页, 由本社图书营销中心调换



前言

Preface

传统纹样是我们的祖先经过不断沉淀、延伸、衍变，形成的中国特有的纹样形式，作为一种特殊的视觉符号，表现出各种形式的视觉特征。其中典型的视觉形式特征有纹样符号的认知范式、纹样的视觉语言结构及纹样的语用特征。我们从视觉语言学角度解读传统纹样符号语义，具体研究传统纹样各种视觉语言特征，对更好地把握中国传统文化精髓具有重要意义。

传统纹样是在民间艺术、民俗文化、民族传统的积淀之上形成的一套完整的艺术形式，它不是一门孤立的造型艺术，而是由各民族的地域特征、生活习俗、伦理道德、信仰共同形成的。面向未来，提倡民族化，并非是把民族风格看成是凝固的，继承也并不意味着拘泥，应该在理解的基础上不同的方向及角度多元化寻求对传统纹样再设计的可能性。当下，新观念、新思维方式的导入是我们必须重新审视传统观念带来的多维思考，与此同时技术与观念的革新也为我们的传统艺术提供了更加宽广的空间，就像传统纹样的发展在不同的时代都会赋予它同时代的特色一样，今天的这个时代也赋予了传统纹样以全新的含义与内容，并使它沿着一条亘古不变的脉络继续前行着，就是基于延续传统之上的数字化设计。《传统纹样数字化设计》共七章，包括导论、传统纹样的历史渊源、传统纹样的地域文化与工艺特点、传统纹样的艺术特征、传统纹样的传承与保护、传统纹样艺术的数字化设计以及传统纹样在新媒体设计中的应用。在保持中国传统纹样应有的文化意味和民族特征的基础上进行再创造，用数字化的设计语言重新诠释传统的文化内容。

李 莉

2018. 11



目 录



Directory

第一章 导 论	1
第一节 研究背景与意义.....	1
第二节 研究综述.....	1
第二章 传统纹样的历史渊源	5
第一节 中国传统纹样的来源.....	5
第二节 中国传统纹样在各个时代的特征.....	6
第三章 传统纹样的地域文化与工艺特点	45
第一节 传统纹样的地域文化.....	45
第二节 传统纹样的工艺特点.....	59
第四章 传统纹样的艺术特征	72
第一节 传统纹样的结构.....	72
第二节 传统纹样的色彩.....	90
第三节 传统纹样的题材特征.....	96
第五章 传统纹样的传承与保护	123
第一节 传统纹样的传承.....	123
第二节 传统纹样的数字化保护.....	131
第六章 传统纹样艺术的数字化设计	136
第一节 传统纹样分析.....	136
第二节 传统纹样的元素提取.....	142

第七章 传统纹样在新媒体设计中的应用	160
第一节 新媒体设计的基础.....	160
第二节 传统纹样元素在新媒体设计中的应用现状.....	166
第三节 新媒体设计中传统纹样元素的表达方式.....	182
参考文献	195

第一章 导 论

第一节 研究背景与意义

一、选题的背景

中国是一个历史悠久的国家，五千年的文明孕育出了独特的文化。由于儒家思想在中国古代占据重要地位，因此，中国服饰也打上了深刻的儒家“烙印”，这点充分体系了中国传统元首的深厚文化底蕴。目前，对于中国元素最广泛的定义是文化部和人文中国系列活动委会提出的“凡是被大多数中国人（包括海外华人）认同的、凝结着中华民族传统文精神，并体现国家尊严和民族利益的形象、符号或风俗习惯”。中国元素是中国独有的。并且能反映中国，认知中国的东西。除了具体的形象之外，还应该包括那些抽象的形象。中国元素是构成中国或者是中华民族形象的要素。

二、课题研究的意义

中国传统纹样元素是我国文化的精髓，其中包括款式造型、色彩、纹样图案、面料以及制作工艺等方面，具有独特的服饰语音、浓厚的民俗色彩、丰厚的社会文化内涵。

第二节 研究综述

中国传统纹样作为我国的传统艺术形式发展到今天已经有几千年的历史，其层次和内涵十分广泛和深刻，包括政治、历史、经济、宗教、文化、民族、民俗、哲学、道德等各个方面。表现形式也极为丰富，具有中华民族独特的艺术美感。中国传统图形资源极为丰富。在其发展和演变中。多样而又统一的格调，显示出独特、深厚并富有魅力的民族传统和民族精神。这些图形随着时间的推移、不断地沉淀、衍变，从而形成中国特有的传统艺术造型，许多传统纹样至今都在沿用，保持着旺盛的生命力。这也正是国内外专家学者孜孜不倦的研究追寻其独特艺术形式的原因所在。中国传统纹样历史源远流长，是中华民族向往、追求美好生活而创造出来的一种特有的具有浓郁民族风格的艺术

形式，是最富有中国特色的传统视觉资源。而在当下的艺术大环境中，在倡导溯源属于我们自己民族原创性的背景下，传统文化中的纹样在纵多学科中也枝蔓延展。语言学、语义学、符号学等学科中更是成果层出，都把研究其视觉语言形成和发展作为学科建设发展的重要根基。所以这方面的相关研究一直有不少成果呈现，但专著类依然不多，都还在不断地深入挖掘过程之中，各种设计类型对传统纹样的尝试虽是引进源源不断，但能深入地认识和把握它的精髓的甚为有限。中国传统纹样的研究一般集中在语言角度、语义学角度、符号学角度等，对于中国传统文化范畴的纹样、图形等之所以得到学者们的青睐，主要在于它本身所具有的独特视觉魅力。

一、从语言学角度对传统纹样的研究

语言符号的任意性指的是语言符号的能指和所指之间的关系是任意的。这一原则被索绪尔称作语言学第一原则，是“支配着整个语言的语言学”。《中国民间风俗》的作者民俗专家厉振仪教授，在文中提到中国民间风俗大部分沿袭了中国传统文化数百年乃至上千年的历史，就民间风俗所表现出来的日常生活习惯、节日风俗、信仰祭祀礼仪等各个方面都显现出与中国的传统文化精髓密切相关，这些传统形式的意义主要从其中各种视觉纹样的语言表达中可以进行解读。陈瑞林先生在其《工艺美术理论要有一个大发展》中提到：“……我们不能只停留在工艺美术的形式特征和某些特殊创作技巧的研究，停留在表层的结构上，而是要深入其深层结构，从全部哲学、美学价值取向即从整体文化精神出发，使工艺美术理论获得一种全方位的研究视野……”这一观点其实就是在要求对传统纹样等传统艺术的研究需要在视觉形式基础上更深层次的拓展视觉语言结构与文化精髓的整体研究。《中国传统纹样的构成形式分析》一文的作者刘丽雅认为中国传统纹样作为一种特殊的视觉符号在现代艺术设计中表现独具魅力。其文化内涵和表现形式实际上就在对传统纹样的意与形进行整体相融性的研究。杜洪在《中国传统纹样与现代构成艺术的交汇点》中提到中国传统纹样与现代构成艺术在视觉形式上表现出来的差异性，要想在同一环境下和谐相处而不存在排斥，那么就必须采用中国特有的语言表达方式才能完美表达其思想内涵，通过兼收并蓄、融会贯通找到两者视觉语言上的交汇点，才能真正成就中国传统纹样与现代视觉艺术的融合。

二、从语义学角度对传统纹样的研究

中国传统纹样一直以来就以其独特的视觉语言形式在艺术领域占据着重要的地位，而其视觉语言中所表现出来的吉祥语义更是让人们经久传颂，主要原因还是在于这种蕴涵的吉祥寓意跟我国传统文化精神以及思想内涵有着某种天然的联系。古典审美精神就是讲究使自然成为理想，使理想成为自然，其所成就的是一种精神生命与物质生命融为一体境界。

《中国美学的基本精神及其现代意义》的作者刘方在其书中对中国传统文化提出了一些对于中国美学思想的想法，他认为中国传统文化具有根本性特征的中国美学的精神与

理念，也就是中国传统美学的独特文化精神、生命智慧及人生诗性栖居诸方面。这些看法的来由就在与作者本人对于中国传统文化的深层涵义的理解，也在于其对中国传统文化美学观的思考。王玉宝在《试论中国传统吉祥观》中指出中国传统吉祥观主要有长寿、平安富贵、多子多福等对生活美好祈盼的内容题材，这些内容主要还是体现在简单而真实的“乐”上，也就反映出中国传统吉祥观中的主“乐”精神。

何园园在《中国传统纹样的传承与创新》一文中提到我国传统艺术形式特别注重追求“意境”及内在含义，讲究“托物言志、借物抒情”，这就是中国传统纹样很大部分都会包含的寓意及象征的原因，以达到形与意的结合的主要目的。双重符号结构决定其具备的双重意义。崔亚平在其《中国传统象征图形语义分析研究》一文中提出现实符号的现实意义也就是图形的显性意义；艺术符号具有审美意义，也就是图形的隐性意义。也就是说，同一纹样根据不同的符号结构划分可以表现出完全不同的两种含义，这就取决于我们怎么去区分具体的纹样符号性质。

三、从符号学角度对传统纹样的研究

对于传统纹样的视觉语言研究，众多的理论倾向于语义的研究，而对于语义学的研究往往还是要从符号学的角度深入拓展。《神与兽的纹样学：中国古代诸神》是著名的青铜器专家、日本京都大学名誉教授林巳奈夫的一本专著，是系统探讨中国古代青铜器兽面纹与中国诸神之关系的学术著作。他主要针对兽面纹对传统纹样符号作了深刻的研究，内容包括兽面纹的形成与变化、普通兽面纹和复合兽面纹以及珍贵兽面纹的形式特征、象征意义等。通过对兽面纹这类传统纹样符号的研究，可以从视觉语言符号学上对传统纹样符号的形式来源做更深层的解读。《另一种古史——青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》的作者杨晓能兼跨历史学、考古学、古文字学和美术史四大学科，在占有丰富资料的基础上，对青铜纹饰、纹样和图形文字的含义、功能做了新的探索，发现一种介于文字和装饰纹样之间的“图像铭文”。在他看来青铜器纹样、图形文字和“图像铭文”三者史前文化的源头可以通过起源、背景和相符关系得以找寻。他进而论证了二者的演化和古代社会、文化、政治、宗教、礼制的发展关系密切。可见对传统纹样符号的深入研究，也是对中国传统文化深层背景的探索，进而对于研究中国传统纹样的视觉语言结构也是至关重要的。

专门从语言符号学角度系统阐释中国传统纹样的著作《中国符号》，作者易思羽在其中就利用第一符号（文字）去解说第二符号（图像），进而阐发第三符号（意象），以雅俗共赏的方式达成真正意义上符号敞开，使大家从中得到中华文化精深的深切感悟。正如陈绶祥先生在《中国的龙》中说到，在中国传统纹样中龙纹是历史传承的主要纹样，是祥瑞、皇权、天神等多重意义的象征，这种能够架构与中国人心灵之上的纹样，本身在传统文化观念中就占据着极为独特的意义和地位。这些因素的演化，观念集中在特定的形象身上，便形成了龙这一纹样符号。

从综合图腾说闻一多先生的《伏羲考》中也说道：“它是一种图腾(Totem)，并且是

只存在于图腾中而不存在于生物界中的一种虚拟的生物，因为它是由许多不同的图腾糅合成的一种综合体。”这一表达其实就是在对传统纹样符号形成的过程进行一定的描述，是要就多种实物原型进行纹样符号抽象提取的一种概述。《从符号学角度再度中国传统纹样的文化意蕴》一文的作者李淳、陶晋认为中国传统纹样作为符号成为一种艺术形式，是传统文化精神与客观形式表现的完整统一，是主观的审美与意趣在客观的物质载体上的具体呈现。

而传统纹样这种符号形式不仅充分的展现着它视觉语言的形式美，也更是中国传统文化意蕴的物质外化。综上所述，就语言学符号学等角度而言，中国传统纹样不仅是装饰的，更多是象征的、寓意的，是作为社会思想、观念的符号而存在，也就是作为符号和作为装饰美的形式的双重功能而存在。人类诸多文明创造了多种传统文化符号，这些符号语言都各有深意，它们就是多个象征系统结合成的民俗符号载体，传达着整个传统民族所有的文化意蕴

第二章 传统纹样的历史渊源

纹样，从广义上讲指对器物或建筑实体的造型、结构。色彩纹饰的设想。从狭义上讲是指产品上的装饰纹样。在我国古代文化艺术宝库中，传统纹样丰富多彩，璀璨夺目。它既代表着中华民族的悠久历史、社会的发展进步，就是世界文化艺术宝库中的巨大财富。五、六千年前，我们祖先创造彩陶文化，其后的各个时代都曾产生过许多的工艺品，如：青铜器、陶瓷、丝绸、漆器、金银错、玉雕、牙雕、砖石雕刻、刺绣、编制、蜡染等等。从那些变幻无穷、淳朴浑厚的各类装饰图案纹样里，我们可以看出各个时代的工艺技术水平 and 中华民族一脉相承的文化传统。这些是我们研究民族发展史、民族美学、民族心理学、民风民俗学等极有价值的依据，同时，也构成了发展现代工艺美术和衫美学的重要先导。许多传统纹样经久不衰，至今仍在沿用，保持了旺盛的生命力，为此，我们在进行学习时，不可忽略从中国古代传统纹样中汲取宝贵的营养。

第一节 中国传统纹样的来源

我国传统纹样的来源粗略可分三个部分。

其一，来自民间工艺，如刺绣、陶瓷、窗花、印蓝花布，蜡染、雕刻、剪纸、编织等，这是劳动人民按自己的意志发挥创造出来的，一般比较朴实、粗犷、带有浓郁的乡土气息。

其二，来自宗教艺术，如宗教传说和神话传说，庙宇、石窟中的壁画、藻井、龕楣、塑像服饰、基座、建筑、雕刻以及各种供器装饰。这些图案构图严谨，富于理想。

其三是来源于封建帝王、王公贵族、富豪商贾等所使用的陈设品、日用品、服饰、首饰、建筑……这些工艺品上的纹样是为了满足奢侈者的物质生活和空虚的精神生活而精心设计的，并没有专门的作坊由专人监督制作的，所以图案非常精细，色彩富丽豪华。

另外，还有相当一部分是福、寿、禄及文人字画、诗歌为题材的装饰图案，多数采用了“米”字格和“九宫”等格律形式。以上三部分，组成了我国传统纹样的主流。

第二节 中国传统纹样在各个时代的特征

在中国上下五千年的历史长河中，各个时期的劳动人民创造了各式各样的传统纹样。这些传统纹样内容丰富、精彩纷呈，既体现了时代特征和地域特色，又具有独特的民族风格和艺术情调，综合反映了不同历史阶段的政治面貌、风俗习惯、宗教信仰、观念意识及审美情趣。中国传统纹样大多是集体智慧的结晶，被视为中国文化象征的一部分。

一、新石器时代的彩陶装饰纹样

新石器不同时期不同地域的彩陶在其装饰纹样，装饰风格上都有所不同，总体来说彩陶纹样主要以彩绘的几何纹样和动、植物纹样为主。常见的纹饰有：绳纹、弦纹、网纹、垂幛纹、水波纹、漩涡纹、古叶纹、方格纹、三角纹、圆圈纹、波折纹、宽带纹、锯齿纹以及鱼纹、鸟纹、蛙纹、猪纹、狗纹等，如图 2-1 所示。先民们以磨光、拍印和彩绘等几种装饰手法来展现原始彩陶特有的古朴、简练、刚劲和单纯的艺术风格。古代先民们在长期的劳动实践和生活体验中，将他们对自然界和世界的观察、爱好和心理活动等作为装饰纹样反映到彩陶中，表达出人们对大自然的热爱和敬畏，传递出早期人类的原始古朴的文化精神。



图 2-1 新石器时代的彩陶装饰纹样

（一）新石器时代彩陶纹样的内涵和寓意

1. 图腾崇拜

图腾崇拜是一种最原始的宗教形式，“图腾”一词来源于印第安语“totem”，意为“它的亲属”、“它的标记”。在原始人信仰中，认为本氏族人都源于某种特定的物种。在不同的氏族中存在着某种象征物作为精神的寄托，为了和虚幻的神灵沟通便产生了某种宗教信仰和巫术仪式。有研究学者认为，凡彩陶之装饰不论繁简、具象或抽象，都有图腾崇

拜和祖先崇拜的意义。仰韶文化彩陶中，半坡类型的鱼纹、庙底沟类型的鸟纹、马家窑文化的蛙纹（或称人蛙纹）和鸟纹都和彩陶的主人的图腾崇拜密切相关。在仰韶文化庙底沟类型的彩陶纹样中有鸟在日上、鸟载日运行的典型图腾纹样，日与鸟反映了庙底沟类型仰韶文化炎帝氏族图腾的内涵。史料记载炎帝以火纪，因发明人工取火，火耕烧陶和观测太阳，故其图腾为火、日、阳鸟（日中黑子）相组合。在黄河下游的阳夷、风夷、太昊、少昊、羲和诸族以凤鸟、太阳为主图腾。有专家认为彩陶纹样中的云雷纹、S形纹、菱形与回纹、波状纹、三角纹、圆点纹和方格纹等都和蛇有密切的关系，都是对蛇的形状、蛇纹的模拟、简化和提炼的演变，表达出陶主人对蛇的祖灵崇拜。

2. 生殖崇拜

生殖崇拜是新石器彩陶纹样传递的特有文化内涵之一，恩格斯在《〈家庭、私有制和国家的起源〉序言》中明确提出：“生产本身又有两种，一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即‘种的繁衍’”。原始先民自身的生殖生产，是制约人类历史发展的重要因素，因此，生殖崇拜成为原始艺术的母题。其特点是信仰自然界神秘的繁殖力并对性器官加以崇拜，借助祭祀、巫术和祈殖仪式，以期获得旺盛的繁育灵性。远古时代人们相信万物有灵，并有人、动物、植物的生殖可以相互感应和传递的巫术信仰，将某些动物、植物看做强盛繁殖力的象征物。古人将这些动、植物的生殖力绘画在彩陶或岩石上，希望借助这种刻绘来控制或传递这些“力”从而实现氏族的人丁兴旺和强大。

蛙肢形纹样是马家窑彩陶典型装饰纹样，研究学者断定远古人类为了将青蛙的繁衍能力传递到自己身上，曾经实行过一种模仿巫术，即以人的四肢模拟蛙体和蛙肢之形，并以其作为表达人的生育力的一种固定模式。蛙纹饰经历了写实、抽象变化，发展为拟蛙纹和折肢纹，彩陶中蛙肢纹样间的实为女阴符号，反映出早期人们对生殖崇拜心理。半坡文化的标志性纹饰鱼纹，也是生殖崇拜的产物，而有鱼纹的彩陶盆被推断为是鱼祭的祭器。闻一多先生在《说鱼》中指出：原始人崇拜生殖、重视种族繁衍，而鱼的象征意义，起源于鱼的繁殖力最强。李泽厚也认为，仰韶期半坡彩陶的鱼纹和鱼人面，是对氏族子孙“瓜瓞绵绵”的祈祷。

3. 先民生活经济模式的体现

新石器时代的彩陶艺术创作与生活密不可分，生存环境影响了先民的创作灵感，人们的生活方式对审美意识的形成和发展产生重要的影响。半坡类彩陶象征性的动物纹样鱼纹、人面鱼纹形象地体现了“渔”、“鱼”在人们生活中的重要性。

河姆渡文化彩陶刻画花纹主要有植物纹或由此变化而成的各种图案，个别盆上刻画有类似鱼藻、凤鸟的纹样，形似蜥蜴，神态逼真的动物纹以及栩栩如生的猪纹样等描绘出河姆渡文化时期先民发达的农业生产以及渔猎、采集的生活方式。河姆渡彩陶中编织纹样是早期最为常见的几何纹样，这与南方地区自然条件有关，因为南方盛产竹、苇、藤、麻之类植物，人们从竹苇之类的编制子的花纹中受到启示，使之再现于陶器表面。而水波纹、漩涡纹则体现出先民傍水而居。

（二）新石器时代彩陶纹样的具体分类

1. 人面纹

人面纹在仰韶文化早期和中期就出现。人面多作圆形，眼或睁或闭，眉以上和人中以下为黑底白纹，中间为白底黑纹。这种黑白黑的对比增强了装饰效果。在头顶和太阳穴、嘴等部位装饰有鱼纹或向上弯的钩纹，异常奇特。眼以上涂成黑色或空白的三角形，耳部或作向上的弯钩，或饰鱼纹，嘴用两道相交的斜线表示，两边也各饰一条鱼纹。值得重视的是，人面的头顶，画出半圆状的束发，并有横插的发笄。还有特殊的一例，在鱼头形的轮廓里面，画出一个面，具有“寓人于鱼”的意义。它很可能是原始人在水中捕鱼的真实描绘：人在水中只露出头部，捕到鱼后或衔于口或系于头上，以便再腾出手来继续捕鱼。它也很可能是缘于早期原始的动物崇拜。人们在日常生活中常常遭到水的威胁，在洪水泛滥和水中作业时，溺水致死的事常会发生。于是人们深感人比不上水中的鱼，希望自己有鱼的本领甚至希望自己变成一条鱼，这些想象便自然产生对鱼的崇拜。

2. 鱼纹

仰韶文化阶段，彩陶艺术逐步走向繁荣，于是，诞生了古朴而精美的各类图案。其中时代最早、频繁使用的图案就是鱼纹。在中学历史教科书及有关中华文明史的电视专题片中，经常可以欣赏到西安半坡遗址的鱼纹彩陶盆：在红色陶盆的内壁或腹外，黑色线条勾勒出的形态各异的鱼儿栩栩如生。最为称奇的是，神秘的人面纹与鱼纹巧妙地组合在一起，令人产生无限的遐想。

有学者认为，这反映了仰韶先民对鱼的崇拜，鱼是他们的图腾；另有学者以为，鱼的繁殖较快，鱼纹寄托着先民们繁衍后代的希望；还有学者则认为，图案中鱼的人面是史前巫师的形象。无论如何，仰韶文化的鱼纹不仅具有令人折服的艺术魅力，而且蕴含着深邃的研究价值。鱼纹彩陶盆既是仰韶文化的代表性陶器，又是中国灿烂的史前文化的象征和标志物之一。

鱼纹是仰韶文化早期最为常见的彩陶图案，一直延续使用到仰韶中期，时间长达千年之久。在仰韶中期之后的各支彩陶文化中，鱼纹就只是零星或偶尔出现了，不再作为主题图案。它大多绘制在盆形器外壁的中上腹部，个别使用在圜底钵、瓶形器及器盖上。盆形器上的鱼纹图案均规整有序，颇为固定，器物一周一般绘有两条鱼，头尾相接，头右尾左，有时两条鱼纹之间的空白处填充一条小鱼或其他花纹，既弥补了绘制过程产生的缺陷，又整体图案显得更加匀称而生动，其他器物上如王家阴洼的瓶形器、高寺头的器盖上偶见的鱼纹，虽然数量很少，却极富魅力，显露出了史前画工的卓越技艺。渭河流域的仰韶文化遗址了大量的鱼纹彩陶，其中以秦安大地湾最为丰富，该遗址完整和可复原的鱼纹盆达 30 余件，还有千片以上的鱼纹残片、不仅如此，这些鱼纹数据构成了完整的从早期到晚期的发展序列。根据它们所处的地层以及上下叠压的关系，我们大体掌握了鱼纹发展变化的规律，这一规律甚至可以成为考古学研究中分期断代的标尺。

大地湾鱼纹均为鱼的侧视图，惟独胸鳍的画法例外。胸鳍本在身体两侧，从侧面只

能观察到一侧的胸鳍，大地湾先民却改为上下对称的一对胸鳍；无论鱼纹如何变化，尾鳍的画法始终不弯。从鱼鳍的画法来分析，表现的鱼类属于淡水鱼。显而易见，地处内陆地区的仰韶先民只能描绘他们日常熟悉的鱼类形象。根据器形和纹饰的不同特点，我们将大地湾鱼纹划分为五个发展阶段。

第一阶段：具有浓厚写实风格的鱼纹，此时的陶盆形制均为圜底侈口，因口沿部系用泥片重叠加厚，可称之为叠唇盆。鱼纹形象生动，尤其是椭圆形的眼睛以及位于眼眶偏上部的眼珠，将鱼表现得活灵活现。鱼鳍不全，无背、腹鳍。但口、眼、鳃、身、尾俱全，鱼的形象一目了然。

第二阶段：器形仍为叠唇盆。鱼头部分开始变长且图案化，复杂多变的画法使得鱼头细部令人费解。大多以直边和弧边构成的近三角纹填充头部，鱼身则变得更为完美，大多数鱼纹的胸、腹、背、尾鳍样样俱全。产生这种变化的原因以及鱼头各类线条所体现的具体含义，学术界尚无一致意见。但可以肯定的是，抽象化的画法自此开始引入鱼纹之中。

第三阶段：鱼纹仍然仅在叠唇盆上使用，但盆的口径逐渐增大，腹也变浅了。这一阶段最为显著的变化和特点是，鱼头部分变得极为简单而抽象，仅由上下相对的两条弧形纹组成，既扁且长。龟鳍的画法则由斜三角纹变为直角纹，画法更为规整。

第四阶段：使用鱼纹的器形由叠唇盆改变为卷沿盆，这类盆仍然为圜底，但口沿外卷，因此称为卷沿盆。它们是当时日常生活中大量使用的陶器之一，经常于房址和窖穴中。这时的鱼纹整体简化为一种十分稳定的图案。胸、腹、臀鳍三者合一，与拉长的背鳍上下相对，尾鳍前部出现隔断线。鱼的上下两部分完全对称，线条变得流畅柔美。在编号为F1的房址中，了两件口径超过50厘米的鱼纹大盆，曾多次作为彩陶精品送到境外展览；

第五阶段：仍使用在卷沿盆上，此时的盆口部由侈口改为直口，卷沿愈甚。该阶段已跨入仰韶文化中期。大地湾虽未发现此段的完整器物，但根据大地湾的残器可以推测复原后的器形和纹饰。参考属于同一时期甘肃合水、陕西岐山王家嘴遗址的同类器，我们的推测与复原是符合器形、纹饰发展规律的。鱼纹更为简化，头部以一圆点表示，鱼身简化为四条弧线，上下鱼鳍皆略去不画，仅保留较为夸张、舒展的尾鳍。

自仰韶中期以后，鱼纹逐渐消失。不过，有的学者将马家窑文化中出现的由圆点引出弧线的图案视为鸟纹或鱼纹，这些图案与仰韶鱼纹相比过于抽象，具有很强的不确定性。其实，马家窑文化的圆点弧线鸟纹更像水中游动的蝌蚪。

大地湾鱼纹盆的五个发展阶段确立了鱼纹的演变序列，从中我们得以掌握其演变规律。首先，要重视的是器形的变化，鱼纹最初是描绘在叠唇盆上的，然后将其弃之不用，又转为卷沿盆；越迟的卷沿盆，口沿越卷，器体愈大，腹部越浅。当我们遇到鱼纹盆口沿残片时，尽管图案残缺不全，但根据以上规律，依据口沿特征，大体可确知鱼纹盆的早晚。在收藏和鉴赏彩陶时，不能仅关注一纹样而忽略了器形，两者的统一是至关重要的。仰韶彩陶因时代早，物较少，完整器更是难得，所以某些利欲熏心的造假者为了骗取金钱，也在仿造仰韶鱼纹盆。他们往往使用马家窑文化的素面盆，作为鱼纹或人面鱼纹的载体，

有时竟然迷惑了某些博物馆的工作人员和收藏者。第二，鱼纹的发展变化总体趋势是不断地简化，自然形态的鱼纹经概括和取舍逐渐凝练为固定化的图案，写意的表现手法逐渐取代了写实的风格。最早的鱼纹颇富个性，每件作品都有其独特的表现和创意，展现出了自然状态下鱼的万种风情。其后，从头部开始，继而鱼身、鱼鳍，不断地简化，最终成为几乎一成不变的固定图案。搞清纹饰的演变规律，对于目前乃至今后的考古研究工作大有裨益。在考古发掘中，考古工作者在面对大量残碎的彩陶片时，仅凭借鱼纹残片的局部纹样，便可判断出比较准确的年代，其奥妙就在于掌握了纹饰的特征和变化规律。

近年来，随着考古调查与发掘的深入开展，许多新的发现不断涌现，关于仰韶鱼纹盆的报道也是层出不穷。我们惊喜地发现，在一个相当大的地理范围内，鱼纹有惊人的一致：甘肃境内最西端的发现是陇西二十里铺的属于第四阶段的变体鱼纹，最南端的发现是白龙江流域的武都大李家坪遗址的属于第四阶段的鱼纹，西汉水流域西和宁家庄遗址的第二阶段鱼纹，礼县石嘴村的第一阶段的鱼纹。渭河一带是中心区域，鱼纹的遗址更为集中。这个地理范围最东可达关中平原武功、岐山一带，甚至在陕南南郑龙岗寺、内蒙古南部凉城王墓山下遗址都了颇为相似的鱼纹盆。上述范围大约有 30 万平方公里之大，涉及今日的 3 个省区。这种令人惊奇的一致现象至少告诉我们：第一，渭河流域的仰韶文化应该属于同一支文化，陇南和陕南属于这个文化圈的边缘地区；第二，在这个地理范围内，文化的交流、传播非常活跃，人们的居住地虽被千山万水所阻隔，但绝非想象中的闭塞；第三，鱼纹不是一般的彩陶纹饰，而是作为同一文化的标志性符号出现的。出现这种标志性符号的原因，以及所代表的什么内在的含义还应深入探讨。

3. 蛙纹

在仰韶文化的彩陶纹饰中，蛙纹并不是经常可以见到的，偶尔出现在早、中、晚各期，因而是一种特殊的少见的纹饰。这些蛙纹的身体结构大体相同，但表现与装饰手法各不相同，其风格均显示了所处时代的烙印。它们之间应存在着一定的传统联系。

甘肃境内的仰韶文化至今未发现早、中期的蛙纹。陕西临潼姜寨遗址属早期半坡类型，在它的一件陶盆内壁绘有黑彩写实蛙纹。半月形头部，两个圆点表示眼睛，圆形躯体，上饰点状纹，四足形态生动，令人联想起一只企图爬出陶盆的蛙类。黑点大小不一，且不甚规整，风格古朴，憨态可掬。河南陕县仰韶中期庙底沟遗址的蛙纹饰于陶盆腹部，残缺不全，但可大致判定仍为蛙的形象，总体风格同早期类似，但头部较小，仅有一黑点，身躯分隔为两部分，形象略逊于早期。有人认为这是龟类形象。

大地湾仰韶晚期第 820 号房址中一件残小口壶，编号为 F820 : 15。该器物泥质红陶，小口，颈部加饰一条凸施纹，圆肩圆腹，下腹部残失。肩腹部饰一似蛙似龟的动物形图案，黑彩，头部整体涂黑呈椭圆形，以两个小圆形空白表示眼睛，顶部另留一小三角形空白，圆形躯体，饰网格纹，残留两足。腹部另一侧饰类似蛙腿的圆点弧形纹。该房址属偏早阶段。此蛙纹图案化风格较浓厚，与早中期相比，既有联系，又有区别。

在水师赵村五期了一件蛙纹钵，此蛙绘于陶钵内壁。与大地湾相同的是，均以网格纹表示躯体，头部涂黑，呈椭圆形。不同的是以空白中的圆点表示双目，躯体分隔为两半。与仰韶中期相比，共同之处是躯体分为半圆，四足中两足向前，两足向后，似游

动中的形象。明显差异之处是晚期蛙纹躯体饰网格纹，中期的写实变为晚期的图案化、规范化。

马家窑文化中也有完整的蛙纹，与仰韶文化晚期非常相似，只不过网格纹更为细密，头部未涂黑，双目以单独的圆内黑点表示。由此说明，马家窑文化的许多彩陶因素是汲取、继承了仰韶彩陶的精华发展起来的。

从鱼纹、蛙纹到鲩鱼纹，史前先民描绘的动物大多集中在水生动物或两栖类动物方面，究其原因，它们是人类日常接触、观察最多的温顺动物，也从侧面反映出了当时良好的生态环境。

4. 花瓣纹

花瓣纹是仰韶文化的主要纹饰，主要使用在器型较大的陶盆腹部，是富有中期特点的纹饰。形似绽开的花朵，一类是由彩绘实体纹组成，花瓣如半月形或橄榄形，由中心向周围展开。另一类是由多个弧边三角纹相接而形成空白的组成。

5. 旋纹

旋纹在马家窑类型中即已出现，很快便发展成为这一时期的代表性纹饰，也是半山时期的主要纹饰之一。旋纹一般是以四个旋心为中心，个别的有六个或更多，旋纹均作逆时针方向旋转。半山时期，旋纹成为主要花纹，发展得更为成熟。旋心由多道黑色锯齿带与红带相间线条或宽带连接，组成二方连续的图案，更增加了视觉的旋动效果。若俯视这些旋纹，能使人产生一种眩晕感，器物的口部又像一个大的旋涡。这种以流畅的线条绘出的动感强烈的旋纹，像千姿百态的黄河浪涛，凝聚在奔流不息的旋动中。

马家窑早期的旋纹，旋心很小，多四方连续，无附加纹饰，结构简单，旋心内饰圆点。半山早期的旋心较小，旋心之间有2—3条旋线连接。

半山中期旋心扩大，旋心中饰有十字纹、三角纹、圆点纹等花纹。半山晚期的旋纹，层次变得复杂，以4个旋心为中心，旋线简单，旋心变得更大，内饰各种精细、复杂的花纹，有斜十字纹、网纹、圆点纹、叶形纹、斜方格纹、米字纹等。到晚期以四大圈为旋心的旋纹，逐渐发展为马厂类型的四大圆圈纹，连接四大圆圈之间的旋纹消失。半山与马厂主体纹纹的区别仅在于有无旋线连接叫大旋心。从这一点也可看出它们之间的继承关系。

旋纹一般装饰在大型器物（壶、罐）的主要部位（肩到腹部），有的盆、钵内彩也装饰此纹。旋纹有简有繁，有的仅画一组二方连续的单线条旋纹。

6. 锯齿纹

锯齿纹最早出现在马家窑类型中、晚期，流行于半山时期，结束于马厂早期。马家窑类型的锯齿纹锯齿大而疏朗，呈大三角状，为单一的黑彩，多装饰于壶的颈部。半山类型的锯齿纹为黑、红复彩，以红色线条勾勒花纹主框架，两侧再配以黑色线条，红、黑线条之间有一定的间隙，在黑色线条上面向红色的一侧绘锯齿纹。半山早期的锯齿纹规整，锯齿开始变小，齿间的夹角较大。半山中期齿间夹角变小，锯齿窄长，齿尖锋利，锯齿斜向一侧。到半山晚期锯齿变得细小密集，齿尖变得较钝。进入到马厂时期，锯齿纹已很少使用，锯齿排列稀疏、粗大，普遍绘制粗率，只有个别的较规整，多为黑色单彩。