



增訂二版

中國繪畫思想史

高木森 著

 三民書局



中國

增訂二版

繪畫思想史

高木森 著

 三民書局

國家圖書館出版品預行編目資料

中國繪畫思想史 / 高木森著. -- 增訂二版一刷. --

— 臺北市：三民，2004

面；公分

ISBN 957-14-3975-4 (平裝)

1. 繪畫—中國—歷史

940.92

92021532

網路書店位址 <http://www.sanmin.com.tw>

◎ 中國繪畫思想史

著作人 高木森

發行人 劉振強

著作財產權人 三民書局股份有限公司

臺北市復興北路386號

發行所 三民書局股份有限公司

地址 / 臺北市復興北路386號

電話 / (02)25006600

郵撥 / 0009998-5

印刷所 三民書局股份有限公司

門市部 復北店 / 臺北市復興北路386號

重南店 / 臺北市重慶南路一段61號

初版一刷 1992年6月

初版二刷 2001年8月

增訂二版一刷 2004年1月

編號 S 940160

基本定價 拾伍元

行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號

有著作權，不准侵害

ISBN 957-14-3975-4 (平裝)

增訂二版序

光陰飛逝，十年一擲梭，拙作《中國繪畫思想史》出版，轉眼間已經過十年了。十年的歲月，在個人的回憶中有如朝暮去來，但是在這一切都不停地飛躍前進的高科技時代，十年實在太長了！猶憶當年撰寫此書時，一筆一畫地爬格子，還得一改再改，不知重抄多少遍，浪費多少時間，用去多少紙筆；最後完稿時，紙上還是東塗西改，零亂不堪，排版校對的工作更是繁瑣艱辛。而今時移境遷，一切由電腦操作，移行、移段、改字、補句，只要滑鼠一動，便大功告成，方便極了。時光的流逝也使拙著當年獲得金鼎獎的榮光逐漸消失。為了補拙，三民書局董事長劉振強先生乃督促筆者抽空予以修訂。

回顧過去十年，相對於高科技的一日千里，人文學術卻顯得像蝸牛移步，咫尺經年，尤其在文史的領域中更為明顯。記得以前一位歷史老師，講課用的講義是他四五十年前在北大念書時的筆記，有人問他為什麼沒有新的東西，他的回答是：「歷史本來就是舊的東西了！」這個理論於今是否還說得通，是值得深思的。就美術史來說，在過去這十年間，有關中國美術史的研究熱潮，不論在中國和歐美都明顯下降了——至少不及1960、70年代那般熱絡。其因素固然很多，但比較重要的兩點是：第一、全世界的知識分子，尤其是年輕人，都把注意力放到熱門而高薪的高科技領域，相對地，人文領域就很容易被忽視，更不用說在人文領域只占一個小角色的美術史。第二、美術史的研究受到資料的限制很大，這資料包括作品與文獻，而作品的素質與人文意義尤其重要。譬如論北宋的繪畫，在世界上就是只有那麼幾張好東西留下來，該談的早就被人說完了，要再鑽研出劃時代的新論誠非易事。又如清朝畫，傳世作品為數甚多，可是除四僧精品之外，殊少創意之作，為文若只道其美，必有所違，若兼言其敝，則有損文采。這正是明清美術史之所以難下筆的道理。

然而，在這清冷的時段裡，處於中國歷史兩端的上古與當代藝術卻是一片蓬勃景象。如新石器時代彩陶文化的遺址、商周青銅文化遺址、春秋戰國時代的楚文化、秦漢古墓、早期西方文化在中國的遺跡等等，都不斷有新的發現，足以引發人們的好奇和思考，與此相媲美的是現代藝術的鮮花怒放。二十世紀後半，中國兩岸三地

都不斷受到國際化的現代主義和後現代主義的衝擊，藝術創作五花八門，放射出燦爛的光彩。因此，「上古」與「當代」正可為拙著《中國繪畫思想史》之再版增添新血，創造新的生命。

如果說十年來美術史的研究完全停滯不前，那也未必然；其實應該說是學者們將重點從專題研究，轉移到「教」與「學」。其中為大家所關心的是內容、方法和目的。隨著世界全球化的大趨勢，藝術教育在全世界受到前所未有的重視，而美術史更是藝術教育的一個重要環節。美術史教育一方面可以提升人們的審美境界，一方面可以激發藝術家的創作能力與靈感，而更重要的是促進種族間的互相了解，豐富人們的性靈涵養和生活品質。因此世界不同地區的美術史都成了各大專院校主要的通識教育科目。中國美術史當然也就成為人們探索中國文化、甚至世界文化未來走向的門徑。

在大專院校的美術史課程中，現代藝術，無論中外，無疑是最為熱門的科目。考其原因，主要是當代藝術與人們現實生活有密切的關係——在大都會裡，即使不上美術館、不看展覽的人，只要他走到大商場、走進餐廳、住進旅館，現代藝術都會隨時出現在他的面前。再者，藝術本身具有前瞻性，現代藝術可以讓人預感即將到來的思想與生活的前景。因此對當代藝術的認識與研究，是今日知識分子所不可或缺的基本素養。正是這個原因，世界上越文明的國家有關這方面的出版物也越多。

對一般人來說，要瞭解現代藝術的確並非易事，因此這方面的教育顯得特別重要而急迫，能夠加深這方面的修養就更能享受目前的生活。有人因此說，「只知有今天不知有昨天會活得更快樂。」這也許有其道理在，因為這樣可以多一分對現實滿足的喜樂，少一分憶昔貧窮窘境的悲情。然而，從更深層來說，現實與未來並非人類生命的全部。人類與其他動物不同，因為人類的「快樂」是在於孔子所說的「仁」，也就是「二人以上的生活」；擴而言之便是群體生活，也就是說人類的「樂」是在於知古知今、知己知彼，因此為得真樂，每一個人都要在知今之後更進一步研究過去的歷史，以達於知古、變古而用古的境界。那麼對美術史的研究不能只限於一個國家，更不能只限於當代，最好是能博古通今，兼顧中西，如此方能借鑒取捨、助民益世。

過去世界上的領導人喜歡將治國的關鍵議題集中在政治，利用連續不斷的政治鬥爭鞏固中央集權統治，結果世界紛紛擾擾，國不泰民不安。自從二十世紀中葉以後，世界先進國家把治國重點放在文化與經濟上，以發展教育和工商業為努力的目

標，讓人民過著民主自由、安居樂業的生活。臺灣也在 1970 年代跟上時代的步伐，享受經濟起飛的榮景；大陸領導人則到 1980 年代才逐漸覺醒，如今在努力奮進二十年之後，成果輝煌，而且前景氣勢如虹，使世界華人都感到非常欣慰。筆者希望兩岸三地的領導人都能深深體會「國以民為本」而「民以食為天」的哲理，盡量淡化政治而重視經濟，讓教育、政治跟隨經濟的腳步前進，提高人民的文明素質，並還政於民，以便使兩岸三地未來能在經濟、文化的基礎上達到和平統合。這必是全世界中華民族最大的幸福。

朋友常開玩笑問我：「如果讓你重回青春，你還願不願意花十多年的工夫去念個美術史博士學位？」我的答案是：「恐怕不太可能了，但我最後應該會很後悔為了現實而放棄理想！」儘管史學研究的對象是過去發生的事件，觀點卻有因時代和個人因素而生的歧觀異解，也有因新資料的出現而推翻舊說。因此作為一個專業學者，還得不時鑽研，並且留意別人的研究成果，不斷地豐富自己。今日我充分體會到「藝術讓我豐富，歷史給我成長」的真諦。

過去十年間，筆者因為在大學中擔任美術史的專職教授，仍不斷在美術史研究上投下課餘的工夫，廣收資料，採集新知，撰稿出書，與讀者共享，先後完成了《宋畫思想探微》、《元氣淋漓》、《亞洲藝術》（中英文版）、《東西藝術比較》（英文版）等書，最近又完成了《明畫思想探微》一書。於考古與現代藝術方面，也有幾篇論文在中、英文雜誌發表。在研究的過程中，對中國繪畫史有了不少新的發現和看法，於今重讀《中國繪畫思想史》舊版，也覺得有很多可以增補的地方。但心中感到欣慰的是，就整體面言，舊版所提供的架構和基本理念，並未因時光流逝而發生動搖。因此這次新版不等於重寫，而是增補。

其中補充最多的是首尾部分——也就是上面所提到的與考古相關的「上古藝術」及五彩繽紛的「當代藝術」。當代藝術部分，在拙著第一版寫作時，因為深怕牽涉到畫界許多朋友以及許多爭論性的議題，為了避免麻煩，所以寫得非常簡略。可是卻也因此令許多關心現代藝術的讀者感到惋惜。十年來收到許多讀者的建言，希望於修訂版時多一些這方面的討論。這實在是一項棘手的工作，看來先得吃顆定心丸才行。為了慎重起見，筆者將初稿寄給三民編輯，經過與審編人員多次溝通才定案。文中提到的藝術家不少，但還只是一些例子，其他沒有被提及而有重大成就者猶多，由於篇幅所限，無法一一論述，希望被遺漏者多多原諒。

此書增訂二版的工作得以實現，筆者要感謝三民書局董事長劉振強先生的熱

誠。三民書局在劉董事長的領導下，數十年如一日地為中華文化的延續與發展作出前所未有的貢獻，實在令人由衷敬佩。也因為他多年來的鼓勵，使筆者在藝術史的寫作上能持續下去，特此表達本人對劉董事長的崇高敬意。同時本人也要對過去十年來關心此書的讀者與朋友表達由衷的感激。最後還是要感謝內人黃瑩珠女士，感謝她數十年來在背後默默地支持，讓本人得以在藝術天地中自由馳騁。

二〇〇四年元月高木森序於美國加州

自序

時代的巨輪不斷在運轉，而且高潮迭出。歷史文化之所以能進步也就在於這一歷史的能動性。回顧歷史並向歷史吸取教訓和滋養，不只是作為一個成功的藝術家的要件，也是每一位希望在未來的歲月中立於不敗之地者所當用心的。本書之作，其目的便是藉美術史和美術理論的研究來探索時代思潮對藝術的影響，而藝術乃是人們生活和思想的產物，故由此美術史的研究，我們也能窺探人類歷史中那更深更廣的層面。

本書之所以能寫成，歸功於許多人的力量。尤其宋龍飛先生在主持《故宮文物月刊》期間，給拙稿提供寶貴的發表園地，使本書的許多章節能提早與讀者見面。這不只是在物質上的支持，而且是精神上的鼓勵，而這些篇章發表後也接到許多讀者指教。期間又特別獲得故宮博物院院長秦孝儀先生的愛護和關懷。凡此皆有助於增加本人撰文的興趣與信心。從1981年到1989年這七、八年間，我把教課之餘的時間都投入中國藝術史和中國藝術理論的研究，本書便是其成果的一部分，其他篇章將俟適當時機另書向讀者請教。

一事之成，有了外助也要有內助。在本書稿撰寫期間，內人黃瑩珠女士的功勞不可沒。尤其是1985年至1989年間，由於從香港回美國任教，多次遷徙搬家，生活不安定之際，猶能安心寫作，全賴內人的支持。

誠然，此書之成並非一日之功，也不是十年之功，而是三十餘年之功。在這期間，父母、兄弟、姊妹，以及無數的師長、同事、朋友、同好皆曾給予助力、教導和啟發。尤其要感謝的是家父高忠信先生、家母許來春女士、恩師呂佛庭先生、李鑄晉先生、方聞先生和李霖燦先生。

本書之成也得力於許多博物館和圖書館之提供研究資料和研究機會。僅列其要者即有臺北國立故宮博物院、美國普林斯頓大學、美國紐約大都會博物館、美國堪薩斯納爾遜博物館、美國克利夫蘭美術館和香港中文大學圖書館。

最後為本書催生的是國立臺灣師範大學教授羅青先生，又得東大圖書公司的贊助及其編輯組之策劃、細心校對和訂正，本書乃得順利誕生。我願在此向提供指教

和贊助的私人和機構致最高謝忱，並願以此書獻給年邁的家父和家母，祝他們健康愉快。尚望專家、同好不吝賜教。

一九九一年十月高木森序於美國加州

中國

繪畫思想史

目次

增訂二版序 1

自序 5

第一章 原始宗教與新石器時代的圖紋藝術

第一節 彩陶的圖紋藝術 2

第二節 玉器的圖紋藝術 13

第二章 青銅時代的鬼神崇拜與圖騰藝術

第一節 「百物」之圖騰意義 28

第二節 饕餮紋的圖騰意義 38

第三節 圖騰藝術之沒落與神仙藝術的萌芽 48

第三章 神仙思想與上古時期的畫像藝術

第一節 神仙思想與秦漢時代的畫像藝術 62

第二節 魏晉南北朝轉型期的繪畫 76

第三節 畫論的啟蒙——論氣韻生動及其衍化 92

第四章 佛教思想與古典時期的繪畫

第一節 古典自然主義的人物畫 108

第二節 古典自然主義的山水畫與畫論 122

第三節 「明皇幸蜀圖」專題研究 132

第五章 新自然主義與後古典的繪畫

- 第一節 新自然主義與五代北宋的繪畫 152
- 第二節 理性的反彈與南宋初期的繪畫 168
- 第三節 精粹的哲學與精粹的繪畫 179

第六章 自然主義的蛻變

- 第一節 禪畫的興衰 192
- 第二節 由士人畫到文人畫 209
- 第三節 文人畫的基本精神 221
- 第四節 詩書畫的分與合 234

第七章 綜合主義的人文思想與繪畫

- 第一節 綜合型文人畫 252
- 第二節 大綜合主義的形成及其理論 262
- 第三節 大綜合主義的承與變 271

第八章 時代的巨變與藝術的革新

- 第一節 十九世紀晚期的繪畫思潮 286
- 第二節 革命風潮與現代主義的萌芽 295
- 第三節 共產政權下的藝術 302
- 第四節 臺灣與香港的畫壇 316

第九章 二十一世紀新展望

- 第一節 後現代主義的挑戰 332
- 第二節 傳統與前衛 342

圖片資料 353

第一章

原始宗教與新石器時代 的圖紋藝術

原始藝術投射出人類文明的曙光，雖然不是炎光燦爛，卻是幽渺神祕；是鬼神也是天國，是山光雲影也是大海蒼波。它在彩陶上、玉器上編織一片片的圖紋屏幕，留下母性的愛、巫術的神力、天矯空冥的曲路、純美的色面；在塑像的面容和身軀，灑上一股延續人類生命的神力；在堅硬的玉質上，鐫刻威權的新標幟，是帝也好，是鳥也好，一切都是那麼神聖無比。人類對未知世界的幻想，像巫師的咒語，帶給人們對未來的期盼。



第一節 彩陶的圖紋藝術

(一) 藝術本質與緣起

俗語說：「愛美是人類的天性。」其實對某種東西感到美而為之所吸引或起興奮的感覺並非人類所獨有，許多走獸、禽鳥也會對悅耳的聲音和美麗的毛色起興奮或激情。不過走獸禽鳥有此感受的原因，大部分是由生理上的某種性分泌物的刺激而引發對異性的連鎖反應。比較起來，人類的美感經驗就要複雜得多，所以研究藝術乃是認識人類之所以為「人」的最有意義的方法之一。

原始人類早具有審美意識乃是不爭之事實，他們對某些事物和現象會感到喜悅或敬畏，而喜悅和敬畏在他們的經驗裡是一物之兩面，而且同是美感經驗的內容。平常在藝術史和美學中，我們都用「美」和「美感」來代表藝術品的性質和它所衍生的感性。這樣的語彙因是約定俗成已無法予以改變，但我們必須知道，它並不局限於唯美主義者所調的美。蓋唯美主義者認為藝術品必然是優美可愛的，但是以此唯美觀不但無法完整地闡釋現代藝術概念，也使我們的美學在原始藝術面前變得像侏儒般的矮小。當我們聽到「醜的美學」這樣的時髦話時也不禁為之愕然。

「藝術」的本然意義是「人為的創作」，包括實際製造和意向的產生。前者譬如製造一件陶器，後者如看一棵樹而見其可賞並產生欣賞的情操。藝術創作原本目的是「裝飾」，即為實際空間作裝飾或為心理作裝飾，因此它是實用（生產）性以外的東西。譬如一把刀子，當它止於砍切東西的單純意向，它不會被當成藝術，但當有人對它起欣賞、喜愛的念頭時，它便有藝術分量。

歷來的藝術史家和美學家，遇到一個進退兩難的問題，在裝飾與模仿的兩個概念的夾縫中掙扎。譬如蘇格拉底 (Socrates) 說「美必是有用的」，「藝術是摹仿自然」。^①而沃林格 (Wilhelm Worringer) 卻認為「模仿說」不能作藝術史的命題，當他談到法國南部拉斯寇斯 (Lascaux) 一帶的洞窟壁畫 (圖 1-1) 時說：「這些創造物，就是純粹模仿本能的產物，或者說，是可靠觀察的產物，相應地，這些東西也就應歸屬於藝術技巧發展史方面的內容……把這些東西歸入藝術史中卻成了一種錯誤。」^②

^① 參閱朱光潛，《西方美學史》，香港：文化資料供應社，1977，頁 20-21。

如此一來，藝術創作始於幾何形式之抽象觀念之產生。易言之，藝術史不應該討論原始藝術。然而我們也知道任何一位藝術史工作者都無法逃避原始藝術或模仿自然的寫實藝術。

因此，這裡一個重要課題是把抽象的藝術意向和多元的藝術形式分開。就藝術創作的目的而言，純粹為模仿而模仿的意向並未曾存在，因為即使很單純的模仿，當它成為藝術品之後，其藝術性本身便脫離模仿的，或以記錄為目的的功利範疇。例如當我們看實驗室裡的動物標本，假如我們只當它是供人作科學研究的東西時，它不產生藝術含意，但當我們對那件標本發生欣賞或敬畏情感時，藝術意向便成

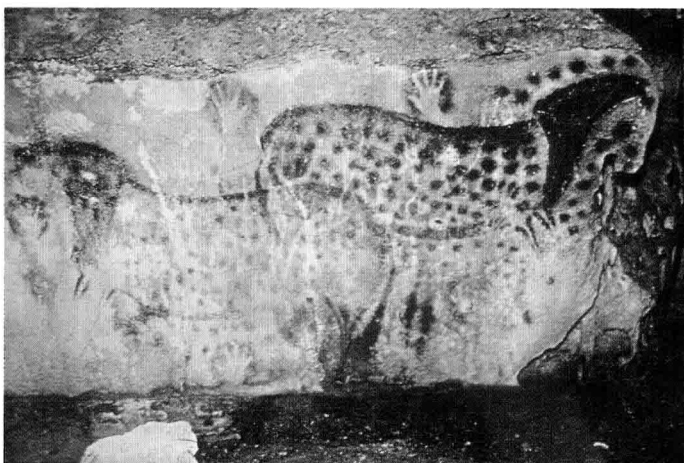


圖 1-1：法國拉斯寇斯壁畫

為該標本的裝飾性附加價值。所以這裡所說的「裝飾性」並非指形式，而是指抽象的藝術意向，這個意向在任何人、任何時間、任何地點都會出現。因此它會出現在抽象的圖案，也會出現在寫實的繪畫，甚至如前面所說的出現在自然景物或實驗室裡的標本。

既然藝術意向乃是形式的附加的藝術價值，則形式與藝術意向之間是有距離的。形式是客觀存在的實體，所以由分析這客觀實體而推演出的形式規律，以及由此規律而誕生的藝術潛力可能是最為客觀，而且有說服力的。在這方面，安海姆(Rudolf Arnheim)^②的藝術心理學方法比美術史方法更加適用。在藝術史上，我們把形式分類作為研究的基礎，也是藝術史的骨幹，而把藝術意向作為枝葉。後者是客觀形式與個人主觀心境的結合，故有很大的變數。甲以為美的，乙不一定會以為美。同理，古人以為美的東西，今人不一定會以為美，反之亦然。初次走進彩陶或商周銅器展覽室的人，可能都會感到一種陰森、神祕的氣氛，而不會覺得那些器物造型和花紋有什麼可以欣賞。葛兆光在其《道教與中國文化》一書中便說：

商代青銅器上那面目可怖的饕餮紋、龍紋，似乎時時威脅著人的心理寧靜，讓人在它面前戰慄不已，就連那種神奇的夜神鴟鵂也伸出尖嘴、瞪大眼睛，讓你望而生畏。在著名

② 沃林格理論參閱王勇才譯，《抽象與移情》，遼寧：人民出版社，1987，頁55-56。

③ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkeley, 1974.

的司母戊鼎上，一個人的頭像被安置在兩頭猛獸的血盆大口之間。在安徽阜南出土的龍虎尊上，一個四肢彎曲的小人在兩隻得意洋洋的猛虎之下。人在象徵著自然力的怪獸映襯下，顯得多麼地微不足道！^④

立普斯 (Theodore Lipps, 1851-1914) 也說：「在審美活動中，審美享受的對象和獲得審美的原因並不是同一回事。」^⑤ 藝術史工作者最重要的工作便是在舊藝術品中重新發掘早已被時間埋葬了的「創作者之本然藝術意向」。這藝術意向也就是美的意向。

在諸多藝術美的變數中，有很大部分是被人普遍接受的「美之典型」，大凡「古典型」的藝術屬於此類，那是比較單純，正面，而且是積極的美感之激發；以其完美和安定的形式和內容，積極地充實觀者的信心和力量，故是直接而有力的。

與此相反的是那些意圖先令人起敬、畏、傷、悲等等與滿足和安定相反的情感衝動的藝術。這相當於亞里斯多德 (Aristotle) 所說的「悲劇」美學：「激起哀憐和恐懼，從而導致這些情緒的淨化。」^⑥ 它有一種魔術般的力量，使人在其所設定的環境中放棄自我、或否定自我，將自身的憂慮、苦噩投射到具有更崇高力量的對象上，從而獲得超越平凡世界的安定感，一般的宗教藝術多屬此類。它的美感是在多次轉折之後才達到的，易言之便是先有放棄才有所獲。這一點是我們認識原始藝術的根本，因此我們對待原始藝術的首要觀念便是瞭解它與巫術的關係，並肯定其藝術性質就在於「形式的魔力」，它可能令人生恐懼感，但在懾服之餘，虔誠的信仰也使人感到滿足、寧靜。

極原始的人類並無創造出符合其審美意識的東西，所以談不上藝術創作。後來能製作簡單的工具，是為舊石器時代。原始藝術大多是為巫術性的宗教服務，所以其藝術意向是建立在原始宗教信仰和儀式上。宗教藝術表面上看來似乎是實利的，但實際上，那些藝術品並不能直接生產什麼東西，因為宗教本身乃是心靈的裝飾，而原始藝術又是宗教的裝飾。上文提到的「拉斯寇斯壁畫」以及其他地區（包括西班牙、中亞、印度）的洞窟壁畫皆可列入這個範疇。這些作品，以狩獵為主題，所畫動物如牛、馬、鹿、豬等，都比較寫實，人像則顯得很抽象。^⑦

原始宗教祭儀在舊石器時代晚期已經相當普遍，在藝術為原始宗教服務的時期，洞窟的壁畫隱藏在與世隔絕的黑暗石洞裡，作為巫術祭儀的輔助品。這些洞窟壁畫大概便是狩獵前之祭儀的輔助場景設計，其目的當是祈求多獲獵物。在那樣覆壓於沉重的神權

^④ 見葛兆光，《道教與中國文化》，上海：人民出版社，1987，頁 27-28。

^⑤ 立普斯是德國著名的心理學家和美學家，他的主要著作有《空間美學》，1893-1897 出版、《美學》，1903 出版。其理論影響沃林格甚大。參閱王勇才譯，《抽象與移情》，頁 7。

^⑥ 同注^①，頁 70-71。

^⑦ Gardner's Art Through the Ages, Harcourt Brace Jovanovich, Publisher, New York, 1986 (revised ed.).

意識下的族群生活裡，個人是非常渺小的，甚至於幾乎無法自覺其存在，因舊石器時代的壁畫裡大部分是動物形象，人像很少。

中國舊石器時代的藍田人和北京人都無藝術品創作的跡象。而山頂洞人除了生產比較規整的石器之外，還有骨器、石珠等裝飾品，他們也在屍體旁撒紅粉。李澤厚指出：「山頂洞人『穿戴都用赤鐵礦染過』，屍體旁撒紅粉。『紅』色對於他們就已不只是生理感受的刺激作用，而是包含著或提供著某種觀念含義。」^⑧所以我們有理由推測山頂洞人已經有巫術禮儀。

新石器時代，人的角色逐漸提高，半人半獸的圖像大量出現，而人、獸與抽象幾何圖紋之結合更是人類由直接的視覺性模仿，轉化到智性的符號結構的契機，也是人類抽象思維的開始，故有壓縮具象表現的意圖。在這圖騰藝術裡「形象之曖昧性」乃是普遍的特徵。

論中國原始時期的圖像藝術，可以從兩個途徑出發，一是文獻，二是考古。傳統史籍資料有「伏羲仰觀天象，俯觀地法，又觀鳥獸之文，而畫八卦」之說。論者乃常以此為中國繪畫之創始。但另有「倉頡仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥羽山川，而制文字」，因此書畫同源論者亦可以倉頡造字為中國繪畫之始。除此之外，《易經》上又有「河出圖，洛出書」之說。這些傳說對中國文化之傳承與發展具有極其重要的意義，但是由於充滿神話色彩，又無明確的年代可考，很難被當成史實看待。

在二十世紀以前，論中國遠古美術也只能以這些文獻為據，其可信度相當薄弱。到了二十世紀初期，開始有比較系統化的考古資料，提供科學性的史學知識。在過去將近一世紀中，考古學已經取得豐碩的成果，足以重寫中國上古史。依據考古所得，我們可以把中國藝術史推前到西元前四千多年的新石器時代。

就整個世界而言，人類的文明大約在一萬兩千多年前逐漸進入新石器時代。到西元前八千年左右進入一個新的階段，又三千年之後邁入成熟期。在中國內蒙古敖漢旗興隆溝遺址出土八千多年前的大村落，方圓約十萬平方公尺。有地穴式房址、窖穴、圍壕等等標準新石器時代建築。在遺址上也發現了玉飾（屬真玉）和其他飾物。大約與此同時的還有河姆渡文化（圖 1-2）和裴李岡文化，但是最豐富而精彩的是稍晚的半坡與姜寨文化。兩處遺址都在西安東面，同屬渭河流域文

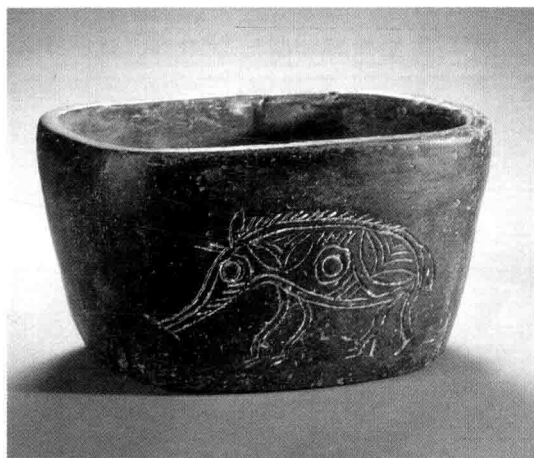


圖 1-2：新石器時代 河姆渡文化 陶鉢

^⑧ 李澤厚，《美的歷程》，臺北：蒲公英出版社，1986，頁 3。

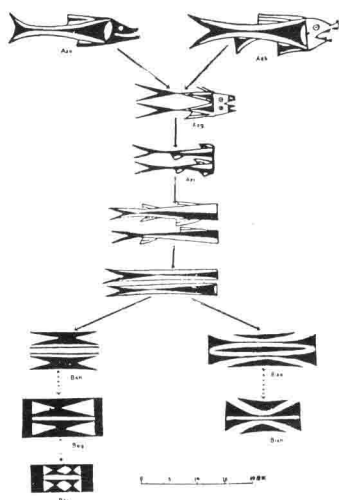


圖 1-3：新石器時代 魚紋的演變

化群，故有很大的同質性。此一文化因首先在河南仰韶村出土，故名「仰韶文化」，又因其彩陶藝術上的輝煌成就，故泛稱為「彩陶文化」。

半坡遺址全村大約五萬平方公尺。於 1954 至 1957 年發掘完成，但挖掘部分大約只是整個遺址的五分之一。從出土的遺址可以看出四個文化層，其底層之年代大約是西元前四千年。遺址邊有極深的壕溝，遺址上有全穴式與半穴式的房屋地基，並散布著不同樣式的陶器，也有兩種不同樣式的陶窯。與半坡文化極為相似的姜寨遺址於 1977 年至 1979 年間全部挖掘出來。遺址邊也有大壕溝，屬防衛工事。遺址上有 100 個房間，分為五組，似為五個不同家族所有。最中央部分是空地，似為墓葬區。遺址中還有地窖、陶窯等設施。^⑨

考古界對彩陶圖紋的演進有一個比較一致的看法，認為彩陶飾紋是從具象逐漸走到抽象（圖 1-3）：西安半坡晚期的簡單圖案是從魚形紋演化而來，馬家窯文化的螺旋紋出於鳥紋，波浪形的曲線紋和垂幛紋出於蛙紋和蛇紋。^⑩ 為什麼要壓縮甚或放棄具象圖紋呢？最普遍的理論是說原始氏族以魚、蛙、鳥為圖騰，先描其形，後來逐漸簡化而成象

徵性的符號；我們可以稱之為「符號化」。而這種符號便是上文所說，人類由感性認知發展到較抽象的符號認知所出現的藝術形式。在宗教意識領域裡，抽象符號或記號所代表的神祕力量，比現實世界平凡而具體的景物要廣闊而豐富得多。人類也由此進展到文字之發明與運用。符號化的結果又會引導人們對抽象元素——線條和幾何圖形——的感性認識。

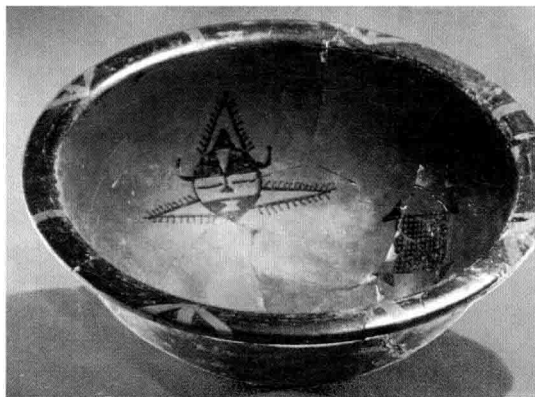


圖 1-4：新石器時代 仰韶文化 彩陶盆

然而從過去三十餘年的出土文物來分析，由原始具象到抽象這段演化過程應該早在半坡文化之前已經完成（圖 1-4），因為抽象圖紋在西元

前四千多年已經普遍地出現在青海馬家窯、河南廟底溝、陝西半坡、姜寨等地出產的彩陶上。

今日我們所能看到的中國新石器時代繪畫藝術都是在彩陶和玉器上的裝飾紋，所以

⑨ 《西安半坡》，北京：文物出版社，1963，頁 185；又蘇秉琦，〈關於仰韶文化的若干問題〉，《考古學報》，1965 年第 1 期。

⑩ 嚴文明，〈甘肅彩陶的源流〉，《文物》，1978 年第 10 期，頁 62-76。