



隨書附圖案光碟
適用PC&MAC

中
華
圖
案
五
千
年

CHINESE PATTERN 5000 YEAR

第 一 輯

原 始 社 會



CHINESE PATTERN 5000 YEAR NO. 1

美 工 科 技

CHINA
A
P
A
T
T
E
R
N
5
0
0
0
Y
E
A
R

中
·
華
·
圖
·
案
·
五
·
千
·
年

1

原始社會

中華圖案五千年 (第一輯 原始社會)

主 編：張道一
本輯主編：倪建林

出 版 者：美工科技有限公司
發 行 人：趙聖亞

摹 繪 者：張 抒、倪建林、諸葛鎧、鄭元方、劉道廣、陳同網、若 丁
資料處理：徐藝乙、董惠宇
資料打印：流 泉
責任編輯：劉振清、梁 脩

封面設計：楊適豪

發 行 所：美工科技有限公司
台北市中山北路七段14巷19號B1
電話 / 02-2874-2772
傳真 / 02-2874-2704
郵政劃撥：19357686

印 刷 所：東海彩色印刷股份有限公司

法律顧問：蕭雄淋律師
地 址：台北市羅斯福路二段105號9樓
電 話：02-2367-7575
出版事業登記證：出版北市業字第1091號
初版印刷：2001年05月10日
[http: www.megaviz.com](http://www.megaviz.com)
Email: xixun@megaviz.com

版權所有  請勿翻印

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤保證調換

光碟使用 禁止事項

1. 不得以任何方式將局部或全部圖形、影像輸入電子公佈欄 (BBS) 及任何可供下載之電腦連線網路 (ETP)，僅限購買人於電腦單機操作使用。
2. 購買人不得私自無償，借予、轉賣、轉讓、出租局部或全部。本產品內圖案供他人 (非付費購買人) 及下游加盟商，做電子掃描、翻印、盜版、拷貝使用。且不得使用於黃色、淫穢之印刷品及刊物上。
3. 學術機關使用者得以機關學校內使用於教育，文宣、校刊印刷、多媒體、專題作業、畢業製作……等用途，但不得私下拷貝移作商業用途使用。
4. 購買人不得翻製、拷貝、盜印局部或全部圖案，印刷成圖書版本或壓製成電腦產品如：圖書、刊物、磁碟片、光碟……等產品。
5. 中華圖案五千年光碟受兩岸法律保護，如有以上違法情事發生，本公司將依據智慧財產權保護法在台灣地方法院提出訴訟。

定價/新台幣400元整

前言

四十年前，我剛剛結束了大學的學業，便分配到一所專科學校任教。當時深感學力不足，便在翌年的冬天，來南京投拜陳之佛先生門下，重新學習圖案的工藝美術史論。由此決定了我幾十年來所走過的道路；如果說取得一些成績的話，主要是靠了跟陳先生時所打下的基礎。陳之佛先生不僅是我國著名的工筆花鳥畫家，也是現代新工藝美術的奠基之一，他最初的成名是圖案。他在給我講述中國圖案的特點和演變時，經常囑咐要研究中國的傳統，很多人吃虧就在於不熟悉自己的藝術傳統，而盲目媚外崇洋。曾多次冒著嚴寒或酷暑，帶我到南大和南博的圖書館去借資料，而所看的大都是關於考古學的書。他為此感嘆地說，早在二十年代和三十年代，日本的學者就編出了《東西圖案大成》和《萬國圖案大辭典》的大套書，用起來很方便；回顧我們，中國圖案非常豐富，充其量只是出版了幾本小冊子。一九五二年，他與吳山兄編了《中國圖案參考資料》。一九五四年，曾同我研究，計劃編一部十卷本的《中國圖案全集》，後與一家出版社聯繫，要求濃縮成三本，陳先生以為容不下那麼多的好資料，也就沒有進行。以後我在南藝開設圖案課，他出任這所學院的副院長，一直關心圖案的教學；以為從事工藝美術設計，圖案基礎很重要。當時的教學強調“立竿見影”，要求基礎圖案“結合專業”的議論很大，他提出了“以不變應萬變”的主張。直到去世前不久，還同我談起圖案教學的問題。開為報紙撰文，發表了工藝美術設計在藝術處理上的“十六字訣”，即“亂中見整，個中見全，平中求奇，熟中求生”。這是非常有見地的，而又緊密同我

國的傳統圖案相連。所以，幾十年來，我雖然在研究的方向上有所轉移，但對於中國傳統圖案的整理與介紹，始終掛在心上。現在《中國圖案大系》編成出版，總算了卻了一項心願。先師陳之佛先生在天有靈，他一定會感到欣慰的。

《中國圖案大系》是一部辭典性質的資料書。它不是以文字詮解詞義，而是就圖案自身形象的匯編，既看出歷史的序列，又比較出藝術風格的特點。要完成這樣一部巨大的資料書，僅靠個人的力量是不可能的。需要一個集體，搜集和摹繪大量的圖案紋樣。年輕時我曾積累了不少，大都在“文革”中散失了。現在對編書和選材雖然有了一些經驗，但深感精力不支，不覺已經進入了老年。我竭力勸幾位有志於此的年輕人去做。說來也怪，未搞時幾乎對古代圖案有些鄙薄和輕視，以為太陳舊，過時了；然而既經入門，與古代圖案結了緣，卻又難捨難分，覺得進入了一個遼闊的新天地。劉勰在《文心雕龍》中說：“凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器”，因而提出了“博觀”的主張，開舉出了“六觀”的具體方法。所謂“博觀”，就是多看，多分析。“六觀”是六個具體的方面——“一觀立體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。”“立體”就是作品的立意，安排情志，奠定中心思想；“置辭”就是鋪排辭藻，猶如圖案的造型和修飾；“通變”就是通古變今，既掌握其常理，基本規律，又善於發揮其個性，探索新的形式；“奇正”就是姿態奇正，所謂“因情立體，即體成勢”；“事義”就是“據事類義”，指的是作品的題材；“宮商”就是“調聲協韻”，即形式上的協調和諧。這雖然講的是文學，實際學藝術也如此。我因為走過這條路，對此深有感受，所以當聽到年輕人談臨摹體會時，便益加鼓勵，也更為堅定了編此書的信心。

我們確實需要這樣一部工具書。選圖要精，要多，要博，既能看出圖案發展的歷史演變，又能比較同類圖案的簡繁、趣意和風格。試想，從事形象思維創造的人，如果缺少借鑒，沒有各種形象的啓迪，腦海中空蕩乾枯，怎麼能進行創作和設計呢？

今日中國正經歷著巨大的變革。如果用歷史的眼光看，正是將幾千年來的文明增強活力，更新機體，使之推向現代化。這是任何時代都無法比擬的。有了正確的方向，改革開放之風將會吹得滿園花香。當然，事物總是有正面也有負面，任何一種新風吹來，不免也帶起一些灰塵。就像前些年的新潮美術泛濫一樣，一時間喧言四起，自我標榜，流派林立，爭新鬥奇，連槍擊電話亭、賣對蝦都變成了“藝術”，使得不少人困惑不解。在工藝美術界，當新興的工業藝術設計被介紹進來的同時，也沾染上一股民族文化的虛無主義。諸如“圖案過時”了，要搞所謂“無裝飾設計”，甚至有人提出廢止“工藝美術”、“圖案”的名稱，而代之以“迪扎因”（Design）。有位西方藝術“大師”曾揚言“殺死我的父親”，在我們這裡

則出現了“與歷史決裂”的叫喊。

僅管這些問題都是藝術的大原則，必須弄清楚，但是我無意在此進行辯論，或指責那些鼓動者。這些人大都是青年人。青年人的現實態度和急於求成，往往產生一種強烈的“反撥精神”。積極的反撥精神是前進的一種動力，然而不慎重卻會變成消極的破壞。與其說是對其狂妄的批評，不如說是對其無知的同情。一個人，作為一個偉大民族的成員，能夠理性地認識其優秀的傳統，是很不容易的。很多人視傳統為歷史，是放進博物館裏的東西，是凝固了的冰；很少人將傳統與未來作辯證觀，將其看做流動著的水。因此，我們的任務，是對藝術的傳統進行梳理，即是將好東西整理出來給人看，給人用。有人深入研究，有人作為借鑒。這是正途，也是一項艱巨的工作。

我們所以編這部《中國圖案大系》，是想具體的用圖案自身證明，它沒有過時，也不存在過時的問題。

有幾點須要在這裏說明一下：

(一)應該理清“圖案”的內涵與外延

“圖案”這個詞是在近代才出現的。在這之前，即在漫長的手工業時代，由於工藝匠師的專業分工不細，一個人的藝術水平全靠手上的操作，師承相傳，父子相教，因而談不到學科的建設和理論的總結，僅僅有藝人的口訣，或在技藝的傳授中迸發出一些理性的火花。在工作的稱謂上，則分別叫做“形制”和“紋飾”。形制是指一件器物的成型，由最初創制的基本型開始，既經出現，便自然定制，一般不輕易作大的改變。紋飾則不同，變化萬千，不僅看出時代的風尚，而且會因所有者、享用者、製造者的喜愛而改變，另一方面，一些新的工藝方法的產生，也直接制約和影響著紋飾的趨向。這種關係，其延續達數千年之久。

歐洲工業革命之後，機器生產發揮出極大的優勢。效率快，成本低，雖然最初的製品頗有粗製濫造之嫌，但在市場上明顯地具有競爭力。手工藝運動的倡導者們，曾企圖製造精美的手工藝品與之抗衡，為此專門設計圖樣，分工合作，確實做出了成績。但他們沒有想到，設計與製造的專業分工為現代工業提供了經驗。一九一九年發端於德國魏瑪的“包豪斯運動”，在建築與工藝美術的教育上，將“設計”的專門化探索出一個科學的模式，於是“工業藝術設計”的學科建立了。它不僅改變了人們的習慣和觀念，而且將人類的造物活動推向了一個更為科學的階段。

當時，日本正處於“明治維新”之後，新興工業的發展亟待“設計”工作與之相適應。明治二十年（1887），東京美術學校（即今國立東京藝術大學）創立，開設了“圖案”課。

以後又將“圖按”改成了“圖案”。從早期的著作看，如島田佳矣的《一般圖按法》和《工藝圖案法講義》，有兩個顯明的特點，一是在教學上將圖案分作一般的（基礎的）和工藝的（專業的）兩個階段；二是整體結構和內容糅合了西方工業藝術設計的有效方法，或說深受其影響。因而體現在教學上，由一般而個別，使共性與個性結合起來；同時將教育與社會生產合流，使圖案設計與生產製造結合起來，形成了新的造物活動的良性循環。

我國從清末“辦學堂”以來，特別是“中學為體，西學為用”口號的提出，且不論這個主張的實質如何，其結果是大量吸收西方的經驗，包括經過日本融化之後的西方經驗。歷史也已證明，我國早期一些新學堂中的圖案教習，不是聘請德國人，便是聘請日本人。陳之佛先生在“五四”運動的前一年赴日留學，當時東西美術學校的圖案科主任便是島田佳矣教授。早在他東渡之前，於浙江甲種工業學校畢業後任教，已編了一本圖案講義，可謂中國人自編的第一部圖案教科書。

在漢語詞匯中出現“圖案”之前，已有一些意義近同但使用不同的成語，如“披圖案牒”（《漢書·禮樂志》）、“按圖索驥”（楊慎《藝林伐山》）之類。“按圖”也即“圖按”，只是沒有當做概括一項工作的名詞。而將“按”字改成方案之“案”之後，其詞義更明確了。

“圖案”一詞的創用，實際上是西方的Design（迪扎因）形成專業之後，影響到日本，所以“圖案”、“設計”、“意匠”這三個詞都與英語的Design通譯。但在漢語中，這三個詞的字義組合上，是相近而用法不同的。

圖—圖形，圖樣；

案—考案，方案。

設—設想，創設；

計—計劃，計策。

意—意圖，意象；

匠—匠心，匠意。

以上三個詞在漢語中的出現，時間有早有晚。“意匠”較早，主要用在文藝方面，如陸

機《文賦》中“辭程才以效伎，意司契而爲匠。”杜甫《丹青引》中也有“詔謂將軍拂絹素，意匠慘淡經營中。”“設計”一詞一般當計策、計謀用。“圖案”晚出，一出現便是作爲名詞，即指工業品或建築物，在製造之前所設想和計劃的圖樣。近代圖案學的出現，是等同於工藝美術和工業藝術設計的。而三個詞並用時，則是“圖案”爲名，“設計”爲動，“意匠”作構思解。

作爲一個學科的名詞和術語，這種使用方法是相對合理的。待到“工藝美術”一詞提出，圖案則專稱工藝美術和建築等所設計的圖樣（爲了區別藝術和技術的關係，又稱表現其外部形態和藝術效果的爲“圖案”，供製造和施工技術之依據的爲“圖紙”。圖紙也稱製作圖）。也就是說，“圖案”的內涵，是爲工業品和建築物所作的意想圖，效果圖，即其外部形態的塑造。在這裏，是不分器物造型和器物裝飾的。而它的外延，由於是畫在紙面上，裝飾性很強，特別是圖案中的紋樣，在題材上、構圖上和色彩等藝術處理上，同繪畫有很大的共性，也可以直接作成裝飾畫。所以，“裝飾畫”至今並沒有形成獨立的畫種。它可以分別歸屬於各個畫種，有的也實際是圖案。

不論在社會上，還是在學校裏，往往將紋樣（紋飾）等同於圖案，就像木刻之於版畫一樣，實際上是概念的混亂，大小不分了。圖案比之紋樣是個大概念，紋樣（紋飾）只是圖案的一個方面。除了紋樣方面之外，圖案還包括器形（器物造型）方面的設計。在基礎圖案學中，本有平面圖案與立體圖案之分。一般的說，平面圖案主要指紋樣，立體圖案主要指器物。而與基礎圖案相對應的，稱作“工藝圖案”工藝圖案是分別進行的，如染織、印刷、陶瓷、木工、漆工、金工等。因爲後來使用“工藝美術”概括專業，工藝圖案也就分別成了各專業的創作設計。雖然原來的對應關係沒有變，但由於稱謂不同，在概念上也就模糊了。

另一方面，從生產上和工作關係上看，對於器形和紋飾的需要量顯然是懸殊很大的。當一件產品定型之後，需要分別製作出不同的款式。所謂“品種花色”，同一個品種，要有若干種花色。“百貨中百客”的含義，主要的是指各種不同的品類和樣式。正因爲如此，不論在生產品的設計上還是在學校的教學上，紋樣（紋飾）的比重就大於器物。所以也就習慣地以局部蓋整體，將紋樣直呼爲圖案。嚴格地說，紋樣僅是圖案的紋樣，或稱裝飾圖案，它與器物圖案是對應的。

（二）四十年的迂迴之路

在本世紀的二十年代和三十年代，我國圖案學的起步是較高的，特別的圖案理論的建樹，經過老一輩圖案家的艱苦努力，已經形成了一套比較完整的主張。只是因爲工業生產的不

發達和科技的落後，無法形成良性的大循環。新中國成立後，百廢俱興，本來是個很好的機遇，但是，由於衆所周知的原因，我們卻走了一條迂迴之路。當“階級鬥爭”的弦越拉越緊，其觀念滲透於圖案教學中，先是砍掉了“幾何形圖案”，以爲它是反現實主義的唯心主義；繼而改造“花花草草”，都要具有革命的意義。基礎圖案本來有一套完整的教學法，最後搞得支離破碎。早在五十年代，批判了“橫斷豎剖”的變化法，強調了“寫生變化”，致使圖案“變”不出來，變不成樣。在人爲的關係上，有一種“畫畫取代設計”的觀念乘虛而入。從理論到實踐都以繪畫爲準。在工藝美術的教學中，圖案被削弱了，或說被偷樑換柱，由此進入了一個文化的怪圈。

令人痛心的是，正是在這一時期，歐美和日本隨著工業生產的恢復和發展，將圖案與經濟的多因素結合起來，建立了新的“工業藝術設計”體系。當我們在“文革”之後環顧四周，才發現已更加拉大了距離。我們落後了，連亞洲的一些小國和地區，如新加坡、韓國和香港、臺灣，都超過了我們。形勢是嚴峻的，改革勢在必行。當改革開放之風吹起，我們呼吸到了新鮮空氣，國外的工業藝術設計也被介紹進來了。然而，相伴隨的文化虛無主義思潮滋長。抽象派藝術也借“包豪斯”之名擠進了設計領域。好像過去亂得不夠，在八十年代中期又亂了一通。盡管亂的性質不同，卻也有不少人爲之困惑。不過這樣也好，使我們長了一些見識，親眼目睹了各種奇形怪狀，聽到了各種奇談怪論。當冷靜下來思考問題時，才發現西方的新體系是在藝術思維中融進了更多的新觀念，包括了經濟的、生產的、科技的和信息的、管理的多學科的知識。它並非升入高不可攀的哲學殿堂，而是作爲應用學科更實際了，更靈活了。從教學的基礎看，所謂“平面構成”、“立體構成”，正是我們以往被人丟棄的幾何形圖案；“色彩構成”不過是換了一個費解的名詞，這些東西，早已在老一輩的研究中深思熟慮，不過在枝節上增添一些內容罷了。它倒應了一句諺語：倒洗澡水連孩子也潑掉了。

路走彎了，卻不能停下來，須要摸清方向，繼續往前走。現在要著實研究一下應該怎麼辦。

(三)須要研究規律，探討方法

方法很重要，它是達到目的的手段，然而“不擇手段”是不行的。不遵循規律的方法即使臨時奏效，最終仍要吃虧。當我們正在呼籲建立新的“工業藝術設計”體系時，西方人又在考慮些什麼呢？是傳統文化的復舊。因爲他們在工業化的過程中，曾經輕率地損傷了傳統的優秀文化，看做勢不兩立。日本人做得好一些，採取了保留傳統文化和發展現代文化的“雙軌制”。然而，這不過是權宜之計，它們並非是不相干的。關於這一點，西方的有識之士

已經認識到。我們知道，“饑不擇食”和“食不厭精”是兩回事。在物質條件極度低下的情況下，人們要求不高，一旦富裕起來，需要便會提升；心理學家和社會學家所研究的“需要層次論”，也證明了這一點。西方人當前所追求的天然材料、手工製品和原始意味，或有人以為偏激，但它卻說明了一個事實，已不滿足於現代工業品的千篇一律冷酷無情。儘管田園詩般的生活一去不返，但在現代城市的高節奏的生活下，幾乎像機器一樣運轉，難免不懷念過去，那怕是找回一部分，以調劑生活的枯寂。也就是說，用傳統文化來充實生活和填補精神的空虛。我曾遇到一位澳大利亞的研究陶瓷的教授，他主張“繼承優秀的藝術傳統”。我聽了很疑惑，脫口而問他們的藝術傳統是什麼？他笑著回答說：“澳大利亞自身的藝術傳統很薄弱，但可以吸收全人類的優秀傳統，包括中國的古代藝術。”這是頗有遠見和博大胸懷的。因此，我想到，真正的藝術規律是什麼，最好的方法是什麼？只有從歷代的經驗中去尋找，並以此為基礎，進行新的探討。在這一點上，中國的藝術傳統對於現代中國人來說，是得天獨厚的。儘管傳統會束縛著後代，但它也哺育著後代。如果不能辯證地對待這一問題，勢必在偏頗中度日，日子是不好過的。

規律是客觀的，但也有一般規律和特殊規律之分。這是由傳統文化的背景所決定的。同是文明的進化，西方人吃飯用刀叉，中國人則是用筷子。這裏不存在高下和好壞之分，而是文化、習慣和方式方法不同。方法的多樣自不必說。即使對別人來說行之有效的方法，一旦到了我們的手，便可能不靈驗。因為條件不同。特別對於文化來說，任何一個民族，長期以來所形成的文化背景都有差異，順應也好，改變也好，都不是單憑願望能夠實現的。現在的問題是，需要下大功夫，了解自己，研究自己。在文化和藝術上，優秀和粗劣，精華和糟粕，以及好與壞，強與弱，有與無，都應一一剖析，做到心中有數。若干年前，那些張口就是“批判”，動輒就減“打倒”的人，其結果如何呢？只是盲目而已。

在對待圖案的問題上，同樣是如此。盲目不得，輕率不得。它像智慧的火花，迸發出人們的真情美意，如酒若醉，如詩似畫。八千年的光輝，唱著八千年的歌。郭沫若說：“工藝美術是測定民族文化水平的標準，在這裏藝術和生活是密切結合的。”而圖案，是工藝美術的靈魂。它體現於衣食住行，緊扣著生活的脈搏，在精神文明和物質文明上，被融合在一起。有的雄壯，有的秀美；有的富麗，有的質樸；有的是輝煌巨制，有的是瀟灑灑灑。樂觀，進取，向上。儘管各時代的風貌不同，但在藝術的精神上卻是一脈相承的。我們所最需要的，是把握住這種精神。

（四）開後傳統圖案之門

人們習慣將古代的工藝品叫“文物”。考古家們從地下將它們發掘出來，加以鑒定；歷史學家們據此考察著歷史的軌跡；那麼，圖案家呢？應該研究它的形制和紋飾，以後啓於現代和未來。

然而，在這方面我們做得太少了。歷代傳統圖案的大門，對於現代圖案家來說，不是緊閉著，而是後者的陌生和冷漠。是過門不入呢，還是不著門徑呢？我看都有，只是視人而異。總之，難得登堂入室，就無法深入其境，看個究竟，也就領略不到它的奧妙，講不出所以然來。

我無意在這裏數家珍，只是想說，即使不是從事圖案設計的人，任何一個關心我們民族文化的讀者，瀏覽一下這些延續達八千年之久的數萬個圖案，也會爲其豐富性、多變性和詩一般的奇思妙想所吸引，驚嘆它的成就，爲其感到自豪和驕傲。早在新石器時代，原始社會的先民們還沒有文字，可是他們所創造的幾何形圖案，不論變化之多樣，結構之繁複，還是配色之和諧，都達到成熟的地步。在仰韶文化時期，僅僅一個廟底溝出土的彩陶，所展現出的圖案形式，幾乎涉及到幾何形圖案的各種構成法。商周時代的青銅器和玉器，動物紋增多，且不說那些表現神話題材的想像力，僅在形式上，對物象的變形誇張，有的只選取一個頭部，附麗於器表，顯得凝重而神秘。春秋戰國是個大變革的時代，這時期文化非常活躍，諸子百家的學術思想形成了“百家爭鳴”的局面。圖案雖爲工匠之作，但同樣受到影響，動勢加強了，品類增多了。秦漢時代，裝飾畫蓬勃發展，深沉雄大，氣勢磅礴，特別是動物的造型，顯示出一種流動的力量。自南北朝以後，由於佛教的興起，植物圖案如同花卉自身，千姿百態，蓮花和牡丹花以及帶有西方風采的忍冬紋，成爲普遍的題材。寶相花的花朵大得驚人，它是選取了自然界的某種花瓣，按照人的意願重新組成的。唐代人崇尚豐滿，不但纏枝紋畫得繁複富麗，連人物都是胖胖的。到了宋代，工筆花鳥畫成熟了，也給圖案以很大的影響，風格開始轉向寫實。明清則發展了吉祥的題材，組合式的圖案增多，加之文人藝術的參與，出現了像“歲寒三友”、“四君子”和“連生貴子”、“五子登科”等。所謂“出口要吉利，才得人歡喜”，吉祥圖案成爲裝飾藝術的一大支流。

我國是個多民族的國家，中華民族包括了五十六個民族，除占百分之九十四的漢族之外，其它每個民族都在不同的歷史時期，形成了自己本民族的文化。由於圖案是直接結合著生活的，益發表現出不同的特點。一方面是民族文化之間的交融，另一方面是各自的異彩。各民族的服飾、首飾和日用工藝品，如刺繡、蠟染、漆器、金屬工藝等，都在圖案上表現出獨有的風格。

值得提起的是，在各代圖案中，不僅能看出縱向的承前啓後的繼承關係，幾乎每個時代都有著對外的交流。由於這種文化的交流，使得本民族的圖案增加了一些新鮮血液，顯得清新而更加豐富。

中國歷代圖案是一個蘊藏著無限財富的寶庫。我們應該打開這個寶庫，讓它放射出更大的光輝，發揮出更大的作用。

以上所談，當然只是編者的看法。之所以寫進本書的前言，也只是表明我們編此書的用心。我們認為，這是編者與讀者最好的一種交流。然而，學也無涯，各人見解不同。即使有不同的看法，也不會影響大家對此書圖版的評價與使用。

至於對本書的使用，即如何將這些古代的和近代的傳統圖案用起來，我認為是多方面的，當視各人工作的需要而定。直接選用某些圖與當作創作設計的借鑒是不同的，作為理論研究的參考與一般欣賞也是不同的，只有任讀者“各取所需”了。

魯迅當年編《藝苑朝華》，其中提到“選印中國先前被人忘卻的還能復生的圖案之類。有時是重提舊時而今日可利用的遺產”從某種意義上說，因為裝飾圖案一般不表現“關係性的律動”，即特定主題思想的情節，所以它的時代界限也就可以超越。所謂“古色古香”，“古雅古拙”，都是今人視古代而言。即使它還帶著不同時代的風貌，但在現代人的眼光中，也會變成“陳年老酒”的。

不過，古代圖案再好，也不能替代今天的創造。真正意義上的對文化遺產的利用是新創作的借鑒。即用前人的鏡子照見自己的路，使自己的經驗豐富起來。藝術的方法、手法，不能單獨靠個人去創設，須要多看多聞，廣取博收。一個善於觀摩古代作品和揣摩古人的現代人，必然會開闊自己的藝術視野，增強自己的意匠能力。“能探風雅無窮意，始是乾坤絕妙辭”。在南朝謝赫所列的“六法”中，便有一條“傳移模寫”，用今天的術語講即是“臨摹”。古人傳藝，把臨摹看得很重要，就是以此當做體驗前人的手段。凡是用心臨摹過一些古代圖案的人，大都有較深的體會。

研究工作很重要。探討歷史在於總結經驗，研究理論在於把握規律。理論雖然來自於實踐，但實踐本身並不等於理論。一堆礦石怎麼就是鋼鐵呢？一包小麥怎麼就是麵包呢？因此需要煉，需要磨。圖案的歷史和圖案的理論都亟待於去煉去磨，這便是些很好的原料。研究也是多方面的。比如，研究圖案的歷史，一種圖案在何時出現，又在何時消失，其文化的背景是什麼，演變的原因又是什麼，從中會引出許多有關政治、經濟、科技和風俗習慣、生活方式的問題；而作為人類藝術思維的一種模式，會找出文化的共性和個性。從藝術的角度研

究圖案的理論，不僅會涉及到藝術的起源，也會覺察到人類在藝術上的一種特殊的思維方式；而古代與現代、東方與西方的比較研究，從原理到方法，一般的與特殊的，以及圖案與文學（特別是與詩）的關係，圖案與民俗（特別是與生活）的關係，都是有待於深入探討的。

從設計學上研究古代和近代的圖案，將會看到各種不同的手法。藝術的一般處理，和器物對於功能的適應，紋樣對於器物的適應，以及新的工藝方法對藝術的制約和影響，由此所產生出來的新的風貌。我們所說的啓發和啓迪，主要表現在這裏。

至於廣大讀者的鑒賞，我看這也是一部比較豐富而全面的圖冊。一個民族的文化不應該被割裂。所謂“隔行如隔山”，只能是對於專業知識和專業技術來說，如果一個人沒有大文化的薰陶，不僅有礙於本專業的提高，對於國民文化素質來說也勢必受到影響。。鑒賞圖案，了解它的意象和旨趣，以及有那千變萬化的意匠，能夠有助於想像力的發揮，從中得到一種美的享受。

關於本書的編選和製作，是一個集體來完成的，並且耗去了幾年的時間。我雖然在選圖和審定上花了一些功夫，但大量的摹繪工作和資料抄寫則主要靠幾位年輕人。他們是那樣認真，那樣努力，真到了廢寢忘食的程度，給我很大的鼓舞。我們的合作是緊張的，也是愉快的。在本書的編選工作將近完成的時候，回顧全篇，仍然感到粗糙，有些該收的資料一時集不起來，只好暫闕。我在前文強調，圖案是個大概念，並不等同於紋樣。然而本書除少數器物造型的，以補本書的不足。特此說明。

感謝山東美術出版社的受友們，他們的遠識大度和熱情支持，使本書得以順利出版。並衷心希望讀者不吝指教。

張道一

一九九二年秋，記於南京

【中國圖案大系】第一卷

本卷說明

- 一、《中國圖案大系》共十二卷，按歷史序列，匯編原始社會、商周、春秋戰國、秦漢、魏晉南北朝、隋唐五代、兩宋、元明、清代和近代的圖案。除清代和近代各兩卷外，其它都是一卷。每兩卷合訂一冊，共分裝六冊。此為第一冊，包括第一卷原始社會和第二卷商周時代。
- 二、本卷（第一卷·原始社會）共彩色版8頁、黑白圖版300頁。上至新石器時代中、晚期，個別的延至青銅時代早期，大體在西元前6000年至前1000年之間，包括陶器、玉器、石器、牙骨器和陶塑等圖案。
- 三、圖案以紋飾為主，少數兼及工藝品的器形。在紋飾中，以彩陶紋飾最多，而幾何形圖案成為這一時代的主要特徵。紋飾的摹繪，有的採用了展開和復原。為了展示其藝術效果，除大部經過摹繪整理外，並選用了部分實物的照片。
- 四、所有圖案，都標示以具體的時代、用途，並盡可能地註明原物的出土地點和尺寸。資料來源，主要利用了考古學所發表的報告與調查，以及《文物》、《考》等報刊。對於新石器時代各文化期的判定和年代，則參照《中國大百科全書·考古卷》，以及有關的學術論著。在紋飾（特別是幾何形圖案）的名稱上，目前很不統一，本卷亦相宜而定。
- 五、為了便於檢索，本卷之圖案，將另行編制分類、音序、筆畫索引，收入《中國圖案大系索引》之附冊中。

圖版目錄

●彩色版

彩版1	仰韶文化半坡類型彩陶（四件）	1
彩版2	仰韶文化廟底溝類型彩陶（五件）	2
彩版3	大漢口文化彩陶（四件）	3
彩版4	馬家窟文化彩陶（五件）	4
彩版5	彩繪陶（龍山文化和夏家店下層文化共四件）	5
彩版6	原始玉器（良渚文化和龍山文化共五件）	6
彩版7	原始玉石器（紅山文化六件）	7
彩版8	原始岩畫（四幅）	8

●黑白版

圖版1	仰韶文化半坡類型彩陶（二件）	9
圖版2	仰韶文化半坡類型彩陶（陶器三件和殘片紋飾二種）	10
圖版3	仰韶文化半坡類型彩陶（盆三件及其俯視圖）	11
圖版4	仰韶文化半坡類型彩陶（壺、罐及其腹部紋飾）	12
圖版5	仰韶文化半坡類型彩陶（盆三件及殘片一種）	13
圖版6	仰韶文化半坡類型彩陶（盆、碗七件）	14
圖版7	仰韶文化半坡類型彩陶（壺及其展開圖）	15
圖版8	仰韶文化半坡類型彩陶（三件）	16
圖版9	仰韶文化半坡類型彩陶（罐和殘片共五件，及展開圖）	17
圖版10	仰韶文化半坡類型彩陶（壺、瓶共三件）	18

圖版11	仰韶文化半坡類型彩陶（器物二件及展開圖）	19
圖版12	仰韶文化史家類型彩陶（魚鳥紋葫蘆瓶）	20
圖版13	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物及殘片十種）	21
圖版14	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物及殘片四種）	22
圖版15	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物及殘片五種）	23
圖版16	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物及殘片五種）	24
圖版17	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物及殘片五種）	25
圖版18	仰韶文化廟底溝類型彩陶（碗三件）	26
圖版19	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物二件及展開圖）	27
圖版20	仰韶文化廟底溝類型彩陶（殘片與器物三件及展開圖）	28
圖版21	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件及展開圖）	29
圖版22	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	30
圖版23	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物與殘片三件）	31
圖版24	仰韶文化廟底溝類型彩陶（殘片與器物三件）	32
圖版25	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物四件及展開圖）	33
圖版26	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	34
圖版27	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	35
圖版28	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物七件）	36
圖版29	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	37
圖版30	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	38
圖版31	仰韶文化廟底溝類型彩陶（殘片二件及圖案展開）	39
圖版32	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物三件）	40
圖版33	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物四件）	41
圖版34	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物四件）	42
圖版35	仰韶文化廟底溝類型彩陶（二件）	43
圖版36	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物二件及圖案展開）	44
圖版37	仰韶文化廟底溝類型彩陶（殘器二件及圖案展開）	45
圖版38	仰韶文化廟底溝類型彩陶（三件及展開圖）	46
圖版39	仰韶文化廟底溝類型彩陶（器物二件及圖案展開）	47
圖版40	仰韶文化廟底溝類型彩陶（圖案五種）	48
圖版41	仰韶文化秦王寨類型彩陶（器物圖案六種）	49
圖版42	仰韶文化秦王寨類型彩陶（鉢與俯視圖）	50
圖版43	仰韶文化秦王寨類型彩陶（殘片十一種）	51
圖版44	仰韶文化大司空村類型彩陶（四件）	52

圖版45	仰韶文化半坡類型雕塑（五件）	53
圖版46	仰韶文化廟底溝類型陶塑（三件）	54
圖版47	仰韶文化陶塑（二件）	55
圖版48	馬家窟文化石嶺下類型彩陶（二件及展開圖）	56
圖版49	馬家窟文化石嶺下類型彩陶（二件）	57
圖版50	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（盆及展開圖）	58
圖版51	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（瓶及展開圖）	59
圖版52	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（壺及俯視圖）	60
圖版53	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（甕及展視圖）	61
圖版54	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（六件）	62
圖版55	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（六件）	63
圖版56	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（鉢及俯視圖）	64
圖版57	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（瓶二件及俯視圖）	65
圖版58	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（二件）	66
圖版59	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（盆及俯視圖）	67
圖版60	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（壺及俯視圖）	68
圖版61	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（五種）	69
圖版62	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（二件及俯視圖）	70
圖版63	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（六件）	71
圖版64	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（鉢及俯視圖）	72
圖版65	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（盆及俯視圖）	73
圖版66	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（三件）	74
圖版67	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（五件）	75
圖版68	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（瓶及展開圖）	76
圖版69	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（瓶及展開圖）	77
圖版70	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（壺及俯視圖）	78
圖版71	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（壺及俯視圖）	79
圖版72	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（鉢二件）	80
圖版73	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（二件及展開圖）	81
圖版74	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（五件）	82
圖版75	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（六件）	83
圖版76	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（三件及展開圖）	84
圖版77	馬家窟文化馬家窟類型彩陶（五件）	85
圖版78	馬家窟文化半山類型彩陶（八件）	86