

J12
P43

国家“八五”艺术科研重点项目

中国艺术学

主编 彭吉象

著者 (以撰写章节为序)

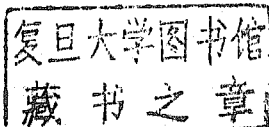
张 法 顾建华

杨 铸 王庆生

彭吉象



FUDAN B010503050534. 复旦图书馆



高等教育出版社

(京) 112 号

内 容 提 要

《中国艺术学》经全国艺术科学规划领导小组批准为国家“八五”艺术科研重点项目。全书共分三个部分，上编“中国传统艺术流变”在各艺术门类史的基础上，从总体上勾画出中国传统艺术的风貌；中编“中国传统艺术概论”包括“创作论”、“鉴赏论”与“门类论”，总结出中国传统艺术在这几方面的民族特色；下编“中国传统艺术精神”在史、论的基础上，概括出了最能够反映中国传统艺术精神与艺术发展的基本规律、美学特征。本书通过对中国传统艺术的全面阐述，突出了中国传统艺术的民族风格和审美特征，显示出中国传统艺术的文化特质。本书材料丰富翔实，史论结合，可供广大文艺工作者和文艺爱好者从事研究之用，也可作为大专院校进行美育和艺术教育的参考书。

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术学/彭吉象主编. —北京: 高等教育出版社,
1997.12
ISBN 7-04-006618-1

I. 中… II. 彭… III. 艺术理论-中国 IV. J120.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 23382 号

*

高等教育出版社出版

北京沙滩后街 55 号

邮政编码: 100009 传真: 64014048 电话: 64054588

新华书店总店北京发行所发行

化学工业出版社印刷厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 30 字数 740 000

1997 年 12 月第 1 版 1997 年 12 月第 1 次印刷

印数 0 001—3 187

定价 68.00 元

凡购买高等教育出版社的图书，如有缺页、倒页、脱页等
质量问题者，请与当地图书销售部门联系调换。

版权所有，不得翻印



前言

5000年悠悠岁月，5000年辉煌历史，形成了悠远浩博的中华文化。

源远流长、博大深厚的中华文化是中华民族的伟大创造结晶，更是屹立在世界之东方、自成系统、独具特色的文化。正是在这丰厚的中华文化土壤中，孕育出光辉灿烂、绚丽多彩的中国传统艺术，涌现出历朝历代无数杰出的艺术家和不朽的艺术品，形成了具有浓郁民族特色的中国传统艺术理论和美学理论。正如中华文化是世界文化的极其重要的组成部分一样，中国优秀传统文化也是世界艺术宝库中的瑰宝，闪耀着举世瞩目、璀璨独特的光芒。

人类的艺术史同人类的文化史一样古老。但是，艺术学作为一门现代意义上的正式学科，只是在19世纪末才在欧洲诞生，距今仅有一百余年的历史。直到近几十年来，艺术学才在世界上一些发达国家的高等院校和科研院所中取得了长足的发展。在我国，相对于文学研究和各个门类艺术的研究来说，宏观的、整体的、综合的艺术学研究至今仍然是一个薄弱环节。尤其是如何深入发掘和研究中国传统艺术宝藏，更是一项迫切而艰巨的任务。

中国传统艺术有着悠久漫长的历史。从远古的原始文身和服饰面具，到盛极一时的彩陶和青铜器；从气魄宏大的秦汉艺术，到艺术自觉时代的六朝风韵；从富于舞乐精神和恢宏法度的唐代艺术，到处于社会转型期的宋代艺术，再到处于社会巨大裂变期的元明清艺术：这是一幅何等壮观的中国传统艺术的历史长卷！从横向看，中国传统艺术又包含着文学、绘画、书法、雕塑、音乐、舞蹈、戏曲、实用工艺、建筑园林等为数众多的艺术门类，而在每个艺术门类中又都有浩如烟海的艺术作品与宛若繁星的优秀艺术家。不同门类的中国传统艺术还包括文人艺术、民间艺术、宫廷艺术和宗教艺术等不同层次和方面，其面貌更加异彩纷呈、气象万千。本书上编“中国传统艺术流变”正是在融汇贯通各门艺术方面的一个尝试，力图在概括各个艺术门类史的基础上，简明扼要地描绘出中国传统艺术的总体历程，在艺术通史的基础上突出了每一个历史时期的主要艺术门类，同时兼及其他门类艺术。这一部分以史为主、史中有论，始终坚持将中国传统艺术放置于中华文化史的大背景下来阐释。

中国传统艺术在艺术创作、艺术鉴赏乃至艺术门类等方面，都鲜明地体现出中华民族的审美意识，具有浓郁的民族特色。从艺术创作来看，中国传统艺术在创作规律、创作过程、创作方法、创作心理以及对于艺术家道德的要求等方面，都有许多独到的理论。例如，强调创作与生活的关系，强调艺术家的作用和主客观的统一，唐代张璪的名言“外师造化，中得心源”，可谓一语中的。又如，在艺术创作中重视审美意象的孕育、形成和物态化的过程，清代郑燮的“眼中之

竹、胸中之竹、手中之竹”，堪称精辟概括。诸如此类，不胜枚举。从艺术鉴赏来看，历代大量的诗话、词话、画论、书论、文论、乐论、戏曲论、小说评点等等，以富有民族特色的风格和方式，蕴藏着极其丰富的艺术鉴赏和艺术批评的理论宝藏。中国传统艺术这种鲜明的民族风格和审美特征，甚至在某些艺术技巧、表现手法，乃至材料工具、物质媒介等方面体现出来。本书中编“中国传统艺术概论”正是通过创作论、鉴赏论、门类论三个部分，为中国传统艺术富有中华民族精神和传统文化特色的风貌勾画出一个大致的轮廓。

中国传统艺术深深植根于民族传统文化的丰厚土壤之中，体现出中华民族的文化心理和审美意识。如果说，哲学代表着人类理性认识的最高形式，艺术代表着人类感性认识的最高形式，它们共同构成了人类精神王国的两座高峰，而哲学又通过美学这一中介对艺术产生巨大影响。那么，我们可以说，中国传统哲学与中国传统艺术正是一个最好的例证，中国传统哲学正是通过中国传统美学对中国传统艺术产生了巨大的影响。中国传统美学有着悠久的历史，内容丰富，风格独特，一方面，它是中国传统艺术的理论结晶，另一方面，它又对中国传统艺术产生了深远的影响。目前，学术界一般认为，对中国传统艺术影响最为巨大的主要是儒家美学、道家美学和禅宗美学，正是这三者的不断冲撞和融汇，影响和决定着中国传统艺术思想、审美趣味的不断变化与发展，形成了中国传统艺术的精神。本书下编“中国传统艺术精神”正是在以上两编史、论的基础上，从“形而上”的高度对中国传统艺术加以美学的提炼与升华，从中概括出最能反映和代表中国传统艺术精神的一些基本规律和美学特征。

当然，以上仅仅是我们的主观想法和初步尝试，鉴于学识所限，不当之处在所难免，诚望专家不吝赐正。

本书写作历时近四年，其间五位作者通力合作，共获切磋之乐。本书宗旨、体例与大纲，由彭吉象草拟后，与各位作者共同商榷后付诸实施；各位作者分别执笔写作，最后再由彭吉象总汇统稿。本书具体写作分工如下：

- 上编“中国传统艺术流变” 张 法(中国人民大学)
- 中编“中国传统艺术概论” 顾建华(北方工业大学)
- 杨 铸(北京大学)
- 下编“中国传统艺术精神” 王庆生(中国美术家协会)
- 彭吉象(北京大学)

本书在写作与出版过程中，得到了全国艺术科学规划领导小组和许多专家学者尤其是陈昌本、李希凡、杨辛三位顾问的关怀和指导，以及高等教育出版社彭治平、郑惠坚两位副总编的大力支持，此外，张丽娜、汪又红两位同志为书稿的编辑加工付出了大量的辛勤劳动，在此谨一并表示衷心的感谢！

作 者

1997年8月于北京



目 录

上编 中国传统艺术流变

第一章 远古嬗变3	第四章 唐代气象72
第一节 从原始文身到朝廷服饰.....3	第一节 唐代艺术的社会文化氛围.....72
第二节 彩陶：形变与意义.....6	第二节 舞乐精神.....74
第三节 青铜：形变与意义.....9	第三节 恢宏法度.....78
第四节 建筑源变.....13	第四节 禅道境界.....86
第五节 音乐源变.....16	第五节 大千世界.....90
第六节 《诗经》内外.....19	第五章 宋人心态94
第二章 秦汉气魄26	第一节 宋代艺术：文化氛围与四大基点.....94
第一节 秦汉艺术的社会文化背景.....26	第二节 诗文境遇.....98
第二节 秦汉建筑：法天象地.....29	第三节 画院风采.....101
第三节 秦俑汉雕：虚实之韵.....34	第四节 士人意境.....105
第四节 汉画像：一体古今.....37	第五节 词人心态.....110
第五节 汉赋：总括宇宙.....41	第六章 元明清趣味117
第三章 六朝风韵46	第一节 元明清艺术：文化氛围与三大境遇.....117
第一节 六朝艺术的社会文化氛围.....46	第二节 散曲：诗的世俗化.....120
第二节 书法呈韵.....51	第三节 版画、年画：上下沉浮.....122
第三节 绘画畅神.....56	第四节 小说：裂变与整合.....126
第四节 园林适心.....58	第五节 戏曲：蕴含丰富的形式美.....136
第五节 诗文欲丽.....62	
第六节 石窟流彩.....66	

中编 中国传统艺术概论

第一章 中国传统艺术创作论147	第五节 艺术创作的因革.....178
第一节 艺术创作的动因.....147	第二章 中国传统艺术鉴赏论185
第二节 艺术创作的条件.....154	第一节 艺术鉴赏的意义.....185
第三节 艺术创作的心理.....161	第二节 艺术鉴赏的标准.....192
第四节 艺术创作的过程.....172	第三节 艺术鉴赏的方法.....208



第三章 中国传统艺术门类论	219
第一节 中国传统书法	219
第二节 中国传统绘画	230
第三节 中国传统雕塑	242
第四节 中国传统建筑	250

第五节 中国传统音乐	261
第六节 中国传统舞蹈	269
第七节 中国传统戏曲	276
第八节 中国传统文学	288

下编 中国传统艺术精神

第一章 道——中国传统艺术的精神性	305
第一节 艺的灵魂——道	305
第二节 艺求道——形与神	315
第三节 艺求道——意象与意境	321
第四节 艺即道——意境	328
第二章 气——中国传统艺术的生命化	341
第一节 气的生命化	341
第二节 气韵（之一）	343
第三节 气韵（之二）	349
第四节 气韵兼举	354
第五节 笔气墨韵	358
第三章 心——中国传统艺术审美的主体能动性	369
第一节 中得心源	369
第二节 情志相谐	378

第三节 唯美人格	386
第四章 舞——中国传统艺术的音乐智慧	397
第一节 乐（舞）·道的动象	398
第二节 灵的空间	409
第三节 线的艺术	418
第五章 悟——中国传统艺术审美的直觉思维	426
第一节 心境归一	426
第二节 直寻妙悟	432
第三节 亦心亦物	439
第六章 和——中国传统艺术审美的辩证思维	447
第一节 中和为美	448
第二节 以和为归	455
第三节 以中为节	465



上 编

中国传统艺术流变

第一章 远古嬗变

第一节 从原始文身到朝廷服饰

“最是楚宫俱泯灭，舟人指点到今疑。”要追溯中国古代艺术的确切源头非常困难。从实证上说，18000年前山顶洞人的装饰品，说明审美观念已经产生。10000年至8000年前的北方岩画，更透出了远古艺术观念的信息。其中阴山岩画和昆仑山岩画中为数众多、形象生动的动物图画至今仍不失为原始奇观。虽然由于远古岩画处于边疆少数民族地区，它与当时正在萌芽中的华夏文化的关系尚不清楚，但岩画中的人面、鹿、舞蹈等形象却与彩陶图案显出相似之处。6000年至4000年前的彩陶处于华夏文化的核心是无疑的。然而，说中国艺术史一开始就进入彩陶似太突兀。逻辑和实证的统一可以把我们引向一个更理想一些的开端。本文沿三个古文字：文，乐，礼，去寻那飘渺的源头。文，有专家认为古文字为人体正面，胸中刻了一些花纹。文，就是文身。^①文身在远古时期不是随便的事，它与图腾巫术相连，在根本上是一种与自己部落所信奉的图腾认同并获得神力的方式。远古人类不认为人来自人本身，而相信是来自某一动物、植物等，从而将之奉为自己的图腾。图腾是祖先与保护神的合一。文身主要是在图腾巫术仪式中进行的。古文献中的“形夭……以乳为目，以脐为口，操干戚以舞”（《山海经·海外西经》），“百兽率舞”（《尚书·尧典》）等等，都是描写文身或由文身发展而来的服饰面具活动。乐，有专家认为古文字为乐器。^②乐在远古也不是单纯的音乐，而是诗（咒语）、乐（以打击乐为主）、舞（具有假形或幻面的文身）、剧（情节摹拟）的合一。《尚书》中的“百兽率舞”也是在“诗言志，歌永言，声依永，乐和声”的合一中进行的。原始之乐何以总是一种综合性的艺术，类似于后来的戏曲？在于乐就是礼。礼在远古就是原始图腾巫术仪式，无论原始艺术摹拟描绘的对象是什么：劳动、战争、自然、神祇……，也无论它的功能是什么：宗教、政治、军事、功利……，它都是通过仪式表现出来，并随着仪式的发展变化而发展变化。明白了礼的性质，就可以理解上古社会何以“无礼不乐”（《荀子·乐论》）的礼乐不分之状况。本来，原始时期人类社会分工尚未展开，礼还未分化为礼、乐、刑、政，礼与乐是合一的。礼，是中国初民实践最初的文化结晶。它的功能是协调人与图腾（后来是神），人与人，氏族与氏族之间的关系。氏族是原始社

^{①②} 参见于民《从文美乐论我国早期美和美感认识的发展》，载《社会科学辑刊》1981年第三期。

会的基本组织形式，它以祖先和神合一的图腾为精神认同和外在徽帜。在内容上，礼是宗教、政治、军事、生产、技术和艺术的混然合一。在礼的仪式中服饰图画、音乐舞蹈、咒语诗歌等艺术样式，作为礼的外在形式和表现方式，完全受礼的统帅和规定。礼是艺术的灵魂，它规定着艺术的结构组合。同样，艺术的功能就是礼的功能，艺术要达到的效果就是礼的效果。在其功能、结果、性质和效果的统一上，从艺术的角度加以考察，可称在礼统帅下的艺术为：整合性艺术。

在远古的原始仪式中，文身具有特别重要的意义。文身意味着将人的自然之躯按社会（礼、图腾、观念）要求和规定加以改变，显示了自然人向社会（文化、氏族）人的生成。原始仪式主要由文身的人进行，从而文身的人处于核心的地位。在仪式中，舞由文身之人舞，乐以助舞，诗由人唱，“剧”由人演。文身的功能是表现一种观念。由此出发，身体可以被纹刻，也可以被描画，也可以用服饰面具，所谓“假形”和“幻面”。因此在上古材料中，既发现有文身者，如李济在《民国18年秋季发掘殷墟之经过及其重要发现》所说；也有画身者，如半山陶器中的彩绘陶塑人头，其面部、颈部、肩部，都画有纹饰；更有服饰面具，如半坡彩陶的舞蹈图，从人类的生产进步和财富增多的发展规律来看，仪式之“文”的进化由纹画到服装面具是其必然，从文的符号功能与社会进化的关系看，从纹到画到服饰面具又是其演化的必然。从半坡彩陶的人面鱼纹到各种鸟兽型彩陶文饰再到《尚书》的“百兽率舞”，显出中国仪式之文很早就进入了以服饰面具为主潮的时期。

从文化符号的观点看，服饰面具比仅在人体上文画有大得多的观念自由。它超越了人体自然尺度的局限，服饰可以加大加宽，面具可以增宽增长，饰物可以更为繁多，色彩、线条、图案在服饰面具中获得了更大的施展可能。从人体文画到服饰面具可算文化进化中的一个质的飞跃，观念超越自然的局限，在原始仪式中获得了典型而又具体实在的表现。

从产生原始仪式的服饰面具之“文”到先秦时期完备的典章制度这一审美文化的理性化过程，其细节，甚至大的环节，除了从彩陶青铜图案和文献资料零散而又复杂地透出，已难确切考证。然而从两个方面却可以看到整个演化的方向和最终结果，并且从这最终结果中，又可以感受体会到贯穿在整个演进过程中的中国艺术和中国文化的特殊之处。

“文”的含义随社会发展而扩大，最后成为整个社会审美文化的总称。

文，本是文身，后为服饰面具。大概因为文在原始仪式中处于中心位置，又代表整个仪式。整个氏族社会的文化性构成（礼器、明堂、墓地和村落建筑形式）都是文。整个氏族社会的“文”化，其实质是自然的人化和人的文化化。当然，原始之文是在图腾巫风氛围中之文。历史向理性化发展，文也随之理性化。在先秦的典籍里，可以看到作为审美文化总称的文的理性化。文，在人为服饰衣冠；在社会为朝廷、宗庙、陵墓、旌旗车马；在意识形态为文字、著作、艺术。人在创造社会之文的同时，也以社会的眼光看待自然：日、月、星，天之文；山、河、动、植，地之文。孔子说尧舜“焕乎有文章”，赞西周“郁郁乎文哉”。章炳麟解说道：“孔子称尧舜焕乎有文章，盖君臣、朝廷、尊卑、贵贱之序，车舆、衣服、宫室、饮食、嫁娶、丧祭之分，谓之文；八风从律，百度得数，谓之章。文章者，礼乐之殊称也。”（章炳麟《国故论衡·文学总略》）明代宋濂也说：“天地之间，万物有条理而不紊乱者，莫不文。”（宋濂《曾助教文集序》）

所谓条理，就是人按实践需要对世界进行的符号化^①。

中国包含艺术于其中的审美文化，从原始社会到先秦的发展过程，就是文的发展过程：从原始文身到朝廷冕服，从阴山岩画到彩陶青铜到战国漆画帛画，从半坡的刻画符号到甲骨文金文到篆文，从半坡的圆形和方形住房到先秦的宫殿台阁，从河姆渡文化的陶猪到春秋战国的土俑陶俑，从半坡的一孔陶哨到春秋战国的大型编钟，从原始仪式的“投足以歌八阙”到韩娥的余音绕梁、伯牙的高山流水，从万物有灵的神话氛围到甘石《星经》中的“理性”天相……然而，文身的对应性终端是朝廷冕服。在各门艺术尚未成为现代意义上的艺术，而只是礼乐文化中的“文”的有机部分之一时，冕服又确实处在礼乐文化“文”的核心。因此，对上古艺术史来说，冕服作为文身的理性化演化之终端，含有重要的艺术意义和文化意义。

冕服明显地脱胎于原始的服装面具（假形和幻面）。二者外观上的差别是，冕服显出的是真人面。虽然原始岩画、彩陶、青铜中都有以人的面目出现的，但更多的则是以鸟兽之面（如鱼、饕餮等）出现的，更主要的是其服饰完全充满原始巫术性。冕服中的冕旒就明显地具有幻面的痕迹。整个冕服就是原始假形幻面的“理性化”，或说历史演化中的革新。

冕服之冠，冕板扩大和增加了人头的视觉效果，那用五彩串、五彩玉做的十二冕旒长垂于肩随人之走动而晃动，其效果是为了增添头部的“权力魅力”，正像原始幻面具有巫术魅力一样。冕服上绣绘着 12 章：日、月、星、龙、山、华虫、火、宗彝、藻、粉米、黼、黻。这些图案装饰同样是一种“权力魅力”。冕服上还有一系列配件：芾、革带、大带、佩绶、舄。正像原始服饰面具使穿着者取得一种神性一样，冕服的穿戴者也因此而获得一种权力地位。王朝礼服是原始面具大得多的扩大版。《周易·系辞》云：“黄帝、尧、舜垂衣裳而天下治，盖取诸乾坤。”《古今图书集成·礼仪典》注曰：“乾天在上，衣象，衣上阖而圆，有阳奇象。坤地在下，裳象，裳下两股，有阴偶象。上衣下裳，不可颠倒，使人知尊卑上下，不可乱，则民自定，天下治矣。”冕服，一方面因其功能不同而显出多种套样，另方面又因权力等级不同而呈现多种区别。在功能上，《周礼·春官·司服》说：“司服掌王之吉凶衣服，辨其名物，与其用事……祀昊天上帝，则服大裘而冕，祀五帝亦如之；享先王则衮冕，享先公衿射则鹭冕；祀四望山川则毳冕；祭社稷五祀则希冕；祭群小祀则玄冕。”在等级上《周礼·司服》说：“公之服，自衮冕而下如王之服；侯伯之服，自鹭冕而下如公之服；子男之服，自毳冕而下如侯伯之服；孤之服，自希冕而下如子男之服；卿、大夫之服，自玄冕而下如孤之服。”这里，样式加上纹样和冕旒玉数的不同，就显出各类级别。至此以下，历代尽管具体规定有所不同，总的原则一直未变。例如唐代，“群臣的衮冕有：一品之服，九旒，青璫为珠，三采，衣裳为九章；鹭冕为二品之服，八旒，衣裳七章；毳冕为三品之服，七旒，衣裳五章；絺冕为四品之服，六旒，衣裳三章；元冕为五品之服，五旒，衣和靴不绣章，裳刺黻一章。其他如大带、玉佩、绶等，也依次下降，并以色等分别之。”^②

^① 文，在春秋战国时期的动乱中，走了一个曲折的“之”字。在《论语》、《老子》、《庄子》、《左传》、《国语》中，文的结构是：色彩、音乐、美味、宫室、衣饰等。而在《墨子》、《孟子》、《战国策》中，文的结构变化为：色彩、音乐、美味、宫室、珍宝、良马、美人、黄金等。原始社会到西周，文与礼相连，是神圣的东西。到战国，文变为饰，沦为享乐的东西，与礼无关。荀子力挽狂澜，把礼的内容注入文中，仍未挡住墨、道、法诸家对文的攻击。后来屈赋崛起，文转为文学，成为受尊敬的审美对象，与沦为饰的文相分离，宣告了旧的审美结构的解体。

^② 周锡保《中国古代服饰史》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 20 页。

原始服饰面具与图腾巫术相连,表现为一种完完全全的神性,朝廷冕服已经理性化了,但正如君权神授一样,仍有神的遗迹,只是把这神迹融进理性的可理解性中,它表现为冕服部分的象征意义,例如,12章都是有象征意义的:“日、月、星,取其照临光明,如三光之耀。龙,能变化而取其神之意,象征人君的应机布教而善于变化。山,取其能云雨或说取其镇重的性格,象征王者镇重安静四方。华虫,雉属,取其有文章(文彩),也有说雉性有耿介的本质。表示王者有文章之德。宗彝,谓宗庙之郁鬯樽,虞夏以上取虎彝、雉彝,虎取其猛,雉取其智或说取其孝。以表示有深浅之知、威猛之德。藻,水草之有文者,一说取其洁。象征冰清玉洁之意。火,取其明,火炎向上有率士群黎向归上命之意。粉米,取其洁白且能养人之意,若聚米形,象征有济养之德。黼,即画金斧形,白刃而鍔黑,取其能断割之意,斧与黼音近,或通用。黻,作两己相背形……谓君臣可相济,见恶改善,同时有取臣民有背恶向善的含意。”^①不管这样的解释确否,12章含有象征意义是无疑的。

冕服作为等级标志,其图案的清晰可视可辨十分重要。冕服还要使等级规定在人的直观感受中产生预定的效果,它的形状装饰又显得重要了。这两点作为重要动机构成了冕服、乃至整个中国服饰的独特审美风貌。它的基本原则又对整个中国传统艺术产生了重要影响。

冕服时代,人的自然形态并不重要,等级地位却是重要的。要突出等级,除了服装的色彩和装饰外,图案的鲜明突出很重要,这就使得中国服饰不是依照人的自然形体造型,而是从怎样有利于服装上的图案得到鲜明突出而裁制。要做到这一点,除了图案本身要具有平面的装饰风格,还需要把本有立体倾向的服装最大限度地转为平面性。平面造型和突出画意成了中国服装的基本审美原则。(顺便提一下,中国绘画何以脱离彩陶青铜等器具而转入墙面纸帛时仍为平面造型,其绘画对象——穿着平面风格服装的人——大概也是原因之一。)冕服时代,等级不管人的体形,但人的等级需要通过服装从直观上获得强烈的感受性显现,这又构成了冕服的基本审美特点。冕旒可增大面部的视觉面积,衣袖裙裳也要宽大,一举手,手就变成一个巨大的面,如果双手舞动,则为两个大面的叠加,形成厚巨的气势。一行走,上体之袖、下体之裳飘动伸展开来,同样显为宽大的气象。比形体更宽大的服装,一展开显为一种线的流动,加之革带、大带等明显的线的因素,静,是线的分明,动,是线的变化。线的突出是中国服饰的基本审美原则之一。冕服明显地宽大于形体,服装的伸展收缩,行止动静,可以显出多种的变化。长袖善舞,宽衣善变,服饰潜在的多样性不靠形体,而靠服饰本身就可以发挥得淋漓尽致。气韵生动这一中国美学的基本原则早就包含在冕服的制作中了。

平面性、图案性、重线条、重变化、讲气度融于冕服之中,是为了突出等级标志,并给这等级标志以相应的直观感受。整个冕服的审美风格是围绕政治(等级)和伦理(秩序)而创造产生出来的。冕服作为原始文身的发展终端,仍是政治—伦理与审美—艺术的合一,然而,它又仅仅是包含文身在内的原始之礼随历史而多线展开之一线。当我们转视其他发展之线时,中国艺术形成时期的特殊风貌也更加清晰地显现出来。

第二节 彩陶、形变与意义

在中国文化从原始向理性的漫长演化过程中,目前所发现实物资料最丰富而且能形成明显

^① 周锡保《中国古代服饰史》,中国戏剧出版社1984年版,第15~16页。

环节的是彩陶和青铜器。

彩陶和青铜器一样，是礼的一个重要组成部分。礼在原始时期就是图腾（后来为神）巫术仪式。这类原始仪式在世界的各类文化中大致相同，都是诗（咒语）、乐（打击乐为主）、舞（文身式面具服装）、剧（情节摹拟）的合一。正如《尚书·尧典》所说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声……击石拊石，百兽率舞。”然而中国原始仪式“礼”与其他文化的原始仪式有一重要差异，就是饮食在礼中的重要地位。《礼记·礼运》说：“夫礼之初，始诸饮食，其燔黍捭豚，汙尊而怀饮，蕢桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。”礼（禮）字《说文解字》说“从示从豊”，“示”为祭祀，与图腾（后来为鬼神、祖先）有关，而豊，行礼之器。“从豆，象形。”王国维《释礼》也考证了“豊为祭祀仪式中盛饮食的器皿。因此中国之礼从原始到理性化的整个过程中不仅是诗、乐、舞、画、剧，还包括饮食，从古文献中我们看到上古帝王每食必乐，即每顿饭都必有音乐歌舞相伴。帝王饮食的场面结构——诗、乐、舞、饮食与原始仪式的结构是一样的。本来上古的帝王就由原始的祭司演化而来。整个先秦文献都是色、声、味并提，所谓“五味实气，五色精心，五声昭德”（《国语·周语》）。“口之于味也，有同耆焉，耳之于声也，有同听焉，目之于色也，有同美焉”（《孟子·告子上》）。为什么原始文化有这么多彩陶？为什么殷周青铜器中有大量的饮食具，为什么周代帝王府的工作人员60%以上（约4000人中的2200人）从事饮食工作，为什么中国文化最重要观念“和”的重要起源之一是饮食烹饪？为什么鼎这一烹饪用的器物成为夏商周三代政权的最高象征？显然，饮食在中国文化中具有非常重要的地位。饮食器物，特别是用于重要场合（仪式）中的精美的饮食器物在中国文化中具有非常重要的观念意义。这样，原始彩陶和青铜纹饰一样，恰恰处在上古观念的核心。而凝结在彩陶图案中的艺术法则也因此而具有了文化上的典型意义，彩陶图案的演化也透出了中国文化与艺术从原始到理性化的重要信息。

中国原始彩陶大批的出现，根据目前考古发现其时间可从约6000年前的仰韶文化到约3000年前的大汶口文化。其空间大体分为三个区域：中原地区（黄河中游、渭河流域及汾河流域），西北地区（黄河上游、洮河流域及湟河流域）和东南沿海地区（黄河下游、汉水流域、大运河流域、山东半岛及长江中下游、杭嘉湘区域）。在器皿造型上，有摹拟植物造型，摹拟动物造型，摹拟人物造型，摹拟器物造型等，但最常见的还是符合陶器功能需要的碗、钵、罐、盆、壶、豆、瓶、鼎和鬲等10余种。在装饰图案类型上，有人物纹样（人面纹、群舞纹、蛙人纹等），动物纹样（鱼、鸟、蛙、鹿、猪、蜥蜴、壁虎等），植物纹样（花瓣纹、叶纹、树纹、谷纹等），几何纹样（方格纹、网纹、波纹、三角纹、圆圈纹等），但最多的是几何纹。

彩陶作为饮食器具是与礼相连的，也就是说与图腾和神话观念相连。这才能最好地解释彩陶的植物动物及人物造型。但从统计数量看，这些非陶器功能的造型始终让位于符合陶器功能的造型，或许体现了意识形态演化的特点，如与后来的实用理性、合于自然相类似的观念的萌动、扩大、演变，但这从彩陶器形本身已无从考察。不过彩陶纹饰却透出了一些隐藏在现象后面的东西。为什么中国彩陶最多的图案是几何纹样？从艺术类型与材料的适合上讲，最适合陶器器形的纹样是一种抽象图案类的东西。但为什么古希腊彩陶彩瓶却充斥着人物画？可见，陶器纹样以什么形式出现，向什么方向发展，又不是完全由器物的功能和描绘彩陶过程等自然的和工艺的因素决定的。中国彩陶图案明显地透出一种强大的由具体形象到抽象图案的演化历程。明显而有迹可寻的有半坡型中鱼的抽象化：一条完整的鱼的形象慢慢地变形，头尾缩小，消灭，

身躯线条慢慢转为纯粹的几何图型；庙底沟型鸟的抽象化：一只丰腴的鸟逐渐变细，最后成为两条线，一边一个圆点的抽象图案；马家窑型的蛙的抽象化：一只完整的蛙变为只剩头部，身体完全几何曲线化，到只剩双眼，到双眼分开成为曲线中的两个多圈圆形；半坡型人型的抽象化：一个有头有四肢的人型，一方面变化是头部消失，只剩四肢，最后四肢完全变成大的折线，另一方面的变化是头部增大，变为圆圈形，四肢慢慢分离，转为相连的折线或不相连的折线；庙底沟植物纹的抽象化：从规则的植物花瓣到花瓣以各种形状弯曲，弯为各种流动的似花非花的几何图案。如此等等，不一而足。

彩陶图案的起源是可以探讨的。如果说它起源于工艺技术原因的编织纹，那么初期的简陋纹样与原始的意识形态无甚关涉。而一旦彩陶图案以成熟的样式出现，原始观念就占据了主要的地位。成熟期的彩陶图案是由具体形象向抽象图案的演化，而且从半坡到马厂，甚至到大汶口，各个时期，不同地域都共同显出了这一演化过程，那么它内蕴的应是中国原始文化意识形态的演化轨迹。

中国上古意识形态从原始到理性的演化一方面是神话的理性化，即各色各样的诸神变为上古的帝王。神的各种感性特征都在朝廷冕服里得到容纳、变形、定位和理性化。神，人化了，神的社会政治功能为帝王所接管，但帝王是人，它继承不了神所掌管的宇宙功能。因此，神在社会层面转为上古帝王的同时，在宇宙层面也在进行形而上的转化。其起点和终点就是由神转为气，神的宇宙变为气的宇宙。气的观念在春秋战国才完成，在神与气之间有一个过渡阶段：风。（这一过程，本章第五节有详述。）总之，文献显示了中国文化从原始向理性的演化在宇宙论方面有一个从神到风到气的过程。这恰好是一个由具象到抽象，由质实到虚灵的过程。彩陶的普遍的由实到虚的现象正好对应了宇宙观上的转化。哲学的和艺术上的演化大概正是由同一思维方式所生成。倘果真如此，那么彩陶的由具象到抽象就不是一个内容向形式转化和积淀的问题，而是内容本身的变化，是在内容的变化下促成了形式的变化。彩陶中的抽象形式，不是积淀了内容的形式，而是表现变化了的内容的形式。彩陶图案所表现的心灵不是一个西方几何式的逻辑的心灵，而是一个活跃生动的心灵，它正如后来中国宇宙之气，“变动不居，周流六虚”。因此彩陶的抽象化活动，无论是鱼、鸟、人、蛙，还是植物的抽象化，都不是一种抽象方式、一种抽象结果，而是多方面、多结果的，如上面所举的鱼与人等。彩陶的抽象演化不应该僵化地、逻辑死板地说成什么的抽象化，它虽然有时候也显为某物（如鱼、鸟）的直线演化，但从根本来说，它不在于这种直线演化的形式本身，而在于由这种直线演化所内含的活跃的内在倾向。只有理解了这种抽象化本身的鲜活性质，才能理解某一具象演化方向的多样性；多种具象的自然交融为一图，如仰韶文化的鱼鸟复合，庙底沟凤鸟纹与花纹的融合。

彩陶多彩多姿的抽象演化，从观念依据讲，在于对宇宙的统一互渗、事物的对立转化、现象的流动变化有一种哲学的体悟。在庙底沟，可以看到蛙的从始至终的发展演变。“1. 始成形的蝌蚪的点。2. 脱尾生脚的幼虫。3. 幼虫在划水中成长。4. 已经变成完整的蛙形。5. 青蛙的写实图像。6. 强调了蛙‘眼睛’特征的图像。7. 变化了的蛙形图案。8. 回复到水浪与蝌蚪。”^①这是对个体生命过程的全景把握，循环往复，生生不已。在半坡彩陶，可以看到一个物种——鱼，能表现出各种可能形态。一条鱼可以绘成各种形式，既有单体鱼，又有复体鱼，既由两条或两

① 郑为《中国彩陶艺术》，上海人民出版社1985年版，第27页。

条以上的鱼纹构成一组，有多到四条鱼纹相连组成的，还有鱼与人面的融为一体。这是对个体生命外形表现多样性的一种把握。从鱼与蛙，可以体会出，这就是一个能够写出铺彩宏丽的汉赋的心灵。

然而，把鱼蛙的多姿与彩陶的抽象表现连在一起考虑，宇宙的统一，万物的互渗，阴阳的互转已成为彩陶的常态。庙底沟彩陶的花朵纹，由众多的花朵所组成，但每一朵花瓣都是在是某一朵花的一部分的同时，又是另一朵花的一部分，正如半坡的一些鱼纹，头就是尾，尾亦是头。内含在这里的思维，也就是太极图阴阳鱼头尾互含的思维，也就是古往今来回文诗的思维。回文诗中的每一个字，既是这一句的组成部分，同时又是另一句的组成部分。中国观念从原始向理性的演化除了神转为帝王，转为气，还有一点就是神对世界的统治转为《周易》的阴阳学说和《洪范》的五行学说。在阴阳学说中一事物既可为阴又可为阳，人作为臣，对君而言，是阴；作为夫，对妻而言，是阳。在五行学说中，任何一行，既可表现为时间，又可表现为空间，还可以表现为各种事物。中国的理性宇宙，气是根本，气的具体运作就表现为阴阳八卦和五行的规律。彩陶普遍的抽象化演化，应合了从神到风的宇宙观演化，彩陶在抽象化演化中运作方式的多姿多彩又未必没有透出从神的规律向阴阳五行规律演化的信息。

抽象化了的彩陶被称为“几何纹”。大概这种称呼是从全球彩陶纹饰的分类而来的吧。如果从中国彩陶的特殊性来看此问题，那末，中国彩陶几何纹的内在精神却不是几何的，它的抽象图案的绘制工具不是硬的西式画笔，而是软的毛笔。毛笔独能绘出的线条的浓淡枯湿粗细，最适于表现后来成为中国文化根本的“气”的性质，也最适于表现虽不可见但却可感的内心之“情”。

彩陶的抽象化也使两个特点突显出来，这与中国后来艺术法则的形成并非是没有关系的。一个特点是：陶器是圆形的，面向各方，具象图案能把人的注意集中在一面，倾向于形成几组定点观察。而具象图案转为抽象之后，整个图案就是游走的了，它面向各面，而且使各面形成一个既没有起点，也没有终点的一气呵成的整体，这样彩陶的绘制自然而然成了移动的散点透视，它让你围绕着彩陶进行“步步移、面面看”的欣赏，又在这彩陶的有限的圆面中体会到一种“无尽”的意味。这种“游”正是后来中国绘画和中国园林的一个基本的审美原则。中国彩陶的另一大特点是，无论是盆、是钵，还是瓶与罐，都注意到由上观下的效果。是盆与钵，它在盆钵内绘一图案，是瓶和罐，它在绘制四面图案之时就细心照顾到靠近瓶罐颈口处的图案，当由上观下时形成又一幅和谐的图案。由此可见，彩陶的创造和观赏又暗合于“仰观俯察”这一从伏羲氏开始、在《周易》和《中庸》中都得到强调的中国观照方式。“仰视俯察”也是后来在诗、词、画和建筑中广为运用的一个基本法则。

第三节 青铜：形变与意义

上古中国，青铜图案和彩陶一道构成两大艺术奇观。如果说彩陶图案的抽象化显示了中国艺术心灵的一个方面，那么青铜图案的逻辑演变，特别是其中的重组变形，则蕴含着中国艺术心灵的另一个方面。

中国青铜时代形成于公元前 2000 年，经夏、商、西周和春秋，大约经历了 15 个世纪，其中商和西周青铜器由于处于文化意识形态的核心，具有更重要的意义，但整个青铜纹饰从商到战国的演变则显出了中国文化从原始向理性演化的逻辑进程。

青铜器的类型有农具、工具、兵器、饮食器、酒器、盥器、水器、乐器、杂器、车马器、符及玺印等。青铜器数量最多的是礼器和兵器。商周国家最重大的事情就是祭祀与战争，而其中最与意识形态相关的是礼器。青铜器的纹饰有兽面纹类、龙纹类、凤鸟纹类、各种动物（犀牛、鸛、兔、蝉、蚕、龟、鱼、鸟、象、虎、蛙、牛、羊、熊、猪等），各种兽体变形纹、火纹、几何纹、人物画像等等。从艺术形式中所包含的文化思维方式和暗蕴着从原始向理性的演化逻辑这两方面来看青铜纹饰，有两类现象值得思考：一是青铜纹饰的重组变形，二是青铜纹饰显示的人兽关系的变化。

彩陶图案演变的主潮是具象的抽象化，它应合了中国宇宙观从图腾到神到气的虚灵化。青铜图案演变的主潮则是具象的重组变形，它配合的是中国上古意识形态演化的另一些规律。青铜器的具象重组变形主要体现在饕餮这一形象上。饕餮是一种非常狰狞的兽形头像。饕餮究竟是一种什么兽，学者们颇有争论。其实作为一种文化想象的产物，它的生物学原型是不可能、也没有必要去最终确认的。从字形（两字的意符都是“食”）、图形（张开的大口）和文献解释（《吕氏春秋·先识览》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身。”）来看，饕餮与吃，狠狠地吃有关。它的狰狞、威吓、崇高、意义都与吃有关。吃在上古本就是一个最为厚沉意远的问题。人民的生存与吃有关，“民以食为天”；国家的安定与帝王的饮食调和有关，“味以行气，气以充志，志以定言，言以出令”（《国语·周语上》），所谓味和而心和而政和。最严肃的道德可以用吃来比喻，孟子说：“饱乎仁义”，“不愿人之膏粱之味也”。（《孟子·告子上》）最玄远的哲学和艺术也常用吃来表达，所谓“秀色可餐”、“味外之味”。最典型的青铜纹饰与吃相连，无非是重饮食的中国文化在上古的表现，说明饕餮这一形象恰好处于上古意识形态核心罢了。当然那时“吃”的内涵与理性化以后是完全不同的。

饕餮作为文化想象的产物显出了一种具象的不定性。这种不定性既使艺术思维的重组变形得到淋漓尽致的发挥，又透出了上古艺术思维特有的秘密。李济先生列出了一个饕餮形成的逻辑序列：两条左右分开并置的夔龙，慢慢靠拢，两头部合并，最终形成一个了无拼合痕迹的饕餮头部。现陕西博物馆藏的西周青铜器上的饕餮明显地可以看出是由4个部分组成的，一虎头形成脸的上半部，两条夔龙伸向两边，它们的侧面头构成饕餮的面庞的两边，一牛头构成饕餮的下颌。由此可以得出，饕餮是由两个或两个以上的动物纹样拼合重组变形而成。饕餮纹饰有一基本的核心图案。从具象上讲，其基本格局为：“以鼻梁为中线，两侧作对称排列，上端第一道是角，角下有目，形象比较具体的兽面纹在目上还有眉，目的两侧有的有耳，多数兽面纹有曲张的爪，两侧有左右展开的体躯或兽尾”。^①这一基本构图可以是一个完全浑一的整体兽形，也可以是由多种兽类所组成的整体兽形。但无论在那一种情况下，图案的核心都是要突出狰狞可怖威吓。从构成旨趣讲，它是要把两种或两种以上的原素构成一个完美的整体。饕餮的演化变形，可以列出逻辑序列，如李济先生所做的那样，但李先生自己也说了，这是非现实仅为想象中的逻辑。从历史上讲，很早的龙山文化石铤兽面纹、良渚文化玉琮兽面纹，就有了完整浑一的类似饕餮的形象，而商代更存有大量浑然整一的饕餮形象，但上面举出的西周饕餮却是由4个大部分构成，王有为先生也谈到了饕餮具象的多样性：“饕餮……最初是相向凤鸟纹，人面纹，翼式羽状高冠人面纹；而后是翼式羽状高冠牛角兽足纹；然后开始抽象化，（按：抽象化即成为

① 马承源《中国青铜器》，上海古籍出版社1988年版，第325页。

浑然整一的形象。) 转为兽形的几何图案纹,但到了商代的中、晚期又具象起来,并定型化。定型初期的饕餮是侧视人立式牛首夔龙相向并置复合纹,侧视伏卧式牛首夔龙相向并置复合纹,而后舍去龙身,保留头部;再往后,又开始抽象化,只保留龙目。……在这前后,由饕餮派生出几种新的龙纹:牛夔龙将鼻唇延长或以象鼻为龙鼻反向共目的,是窃曲纹;牛夔龙舍弃面部除角目以外的所有部分,双角相向共目时,即所谓‘花状目雷纹’。”^① 这说明在饕餮的演化中不存在形式逻辑式的由各部分组成浑一整体,或由浑一整体分化为各组成部分,而是遵循的中国思维:一个核心,多种图式。当饕餮以浑然整一的具象出现时,人们也知它为各部分所组成,当以各部分构成整体的具象出现时,也知其核心上是浑然整体。

饕餮的重组变形包含的浑然整体和部分组合整体两类现象,二者的和一再正好对应了中国上古和谐思想的演化,上古的和谐思想文献可确切考证的一是来自音乐,一是来自饮食,^②二者皆为礼(仪式)的一部分,铸有饕餮的青铜也是礼的一部分。“钟鸣鼎食”这一古语也显出了音乐、饮食与青铜的密切关系,和的思想最典型地表现在五行图式和八卦图式之中。五行是世界的五种基本原素:木、火、土、金、水。五行包含着整个宇宙容一切时间和空间在内的万事万物。这万事万物以五行为纲,以相克相生的动态平衡显出生动蓬勃的和谐图式。八卦也是世界的8种基本物质:乾、坤、震、离、巽、兑、坎、艮。八卦的细分,演为六十四卦,演为宇宙万物,八卦的内聚,精约为阴阳。八卦的和的思想既显为“一阴一阳之谓道”的太极图的阴阳互含,也显为先天八卦图的八种基质和谐运转“对立而又不相抗”。中国的和的思想要而言之:一、有一个中心,在八卦中是太极,在五行中是土;二、处理对立关系运用的是“对立而不相抗”的融和、定位、互补原则;三、有一种容纳万有,使之规范的宇宙气魄。中华民族由小到大,以一族为主,联合包融他族,像滚雪球一样越来越大,终成华夏的世界图式,是与其具有特色的和的思想密不可分的。饕餮的重组变形正从艺术形式上透出了这种和的思想。饕餮的浑然整一形象暗含着一种中心化原则,饕餮形象由两种或两种动物组成暗含的是包容和融和原则,作为构成成分的动物不断变化显示了包容的灵活性和多样性,正如五行和八卦可以按很多方式排列,可以化为多种具体指涉一样。

中华民族由小到大是一个由部落到部落联盟到更大的联盟的不断的融和过程。新的融和意味着加进了新东西,新东西的加入意味着整体又有了新的性质,新性质的整体需要整体的象征符号的变化。从夏到西周,青铜纹饰是民族最重要的象征符号。《左传·宣公三年》说:“昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物而为之备,使民知神、奸。故民入川泽、山林,不逢不若。螭魅罔两,莫能逢之,用能协于上下,以承天休。”去掉先秦的理性化成分,回到远古的氛围,这段话的意思就是,夏得到天下的统治权后,就把各部落的图腾给以重新定性,融为一新的象征符号体系。远古中华各民族部落融和过程,在象征符号上就是一种非现实的动物形象——龙的形成过程。而很多学者都认为,饕餮是龙的一个阶级,或一种来源,一种类型。饕餮的演化之一是由两条夔龙组成表明了饕餮与龙的非常密切的关系。但为什么最后是龙而不是饕餮成为民族的象征,这是另一个更复杂而饶有趣味的问题。从本节的论题来说,龙的形成恰好与饕餮的形成是同一个思维方式和艺术法则,即由和的思想为指导的重组变形。

① 王有为《龙凤文化源流》,北京工艺美术出版社1988年版,第126页。

② 参见张法《中西美学与文化精神》第三章,北京大学出版社1994年版。