

目錄

第一章 緒論	1
第一節 紋飾圖案的價值與定位	1
第二節 商周青銅器紋飾的溯源與特質	4
第三節 研究範圍與研究方法	7
第二章 自將磨洗認前朝	
一 青銅器紋飾藝術表現	11
第一節 青銅器的時代：商周文明	11
第二節 鬼神崇拜的青銅文化	14
第三節 地位尊崇的青銅彝器	18
第四節 青銅器紋飾的分類與命名問題	21
第五節 商周青銅器紋飾分析	24
第三章 青銅美學意念的內涵試探	37
第一節 藝術創作的的神話性質與浪漫思維	37
第二節 古與今的千年之約－傳統觀的檢討	41
第三節 青銅美學要素的自我審視	46
第四章 創作脈絡概述與作畫過程記錄	52
第一節 創作分期與自我剖析	52
第二節 創作理念與實踐	57
第三節 創作過程紀錄	75
第五章 結論	84
參考書目	89

第一章 緒論

第一節 紋飾圖案的價值與定位

中國美術的發展，具有豐富的多元性，諸如：水墨、重彩、書法、篆刻、版畫、建築和工藝等…，這些獨特而崇高的藝術發展，源自相同的根源。就史前時代而言，人類就已經具備裝飾的具體表現，他們不但裝飾自己的身體，也裝飾自己製造的器物，這種能力是人類與生俱來的，換句話說，人類藉由美的創造獲取快感¹。到目前為止除了人類之外，還沒有一種動物擁有能夠有意識地裝飾自己或是器物的行為能力。奧國藝術史家李格爾（Alois Riegl 1858-1950）認為：「藝術的衝動與需求乃是人類一種本能的需要；裝飾也是人類精神的本能衝動」²。「裝飾」基本上就是人類的本能之一，也因為這種能力，開啓了人類審美的觀感，並且激發了文明的誕生。就此而言，「裝飾」可以名正言順成為美術的根源，而「裝飾」本身，當然也可以被視為一種美術的表現，這點應還沒什麼值得懷疑的，即使當初創造它的人不具有這樣的想法。

從這樣的觀點我們可以推知，「裝飾」之於文明的重要性，也是人之所以被稱為「萬物之靈」的具體表現之一。隨著時代的發展與科技的進步，「裝飾」或「裝飾紋樣」逐漸成為一種附屬品，無法獨立存在的特性成為抹煞「裝飾」地位的因素之一。一般情況而言，「裝飾」有其依附性，它必須依附在一載體之上，其作用在於使被裝飾主體具有合乎其功利目的的美感形式，如果單獨存在，即失去了裝飾的目的，裝飾紋飾獨自表現的情況幾乎不可能發生。再者，裝飾的有無，並不會影響主體實用性的增減，況且科技發展所戮力追求的，是更高層次的便利性，裝飾性紋飾的這一區塊，似乎已不是發展的重點。高度的實用性才是一切的

¹ 王秀蘭，《工藝與美學》，出版項不詳，頁 24。

² 轉引自 葉劉天增，《中國紋飾研究》，台北：南天出版社，1997 年，頁 12。李格爾曾經出版風格的問題一書。

重心，審美的探討則成為藝術家的課題。

紋樣在古代的人類生活中占有的地位，其重要性遠超過我們能所想像。古代裝飾藝術的生成，並不是純粹為「人」的，而是為「祖先、天與神」。很多學者認為人類藝術的起源皆源自「宗教」³，而「巫師」也名正言順地成為了當時的全能藝術家，巫者創作了繪畫、雕刻、舞蹈以及音樂，這些被稱為我們藝術的種種行為，在古代或許只是某種神秘儀式的必要環節之一，是人類為了能與上天交通的必要手段，並非為了「審美」而來。荷蘭學者赫恩曾說過：「裝飾大都是實用的，而非審美的。」⁴由此而言，原始裝飾紋飾其概念並非等同於今日的裝飾紋飾。事實上，裝飾一開始的意義可能不能完全等同於美術表現的範疇，實用才是裝飾的訴求，不論東西方皆然。

今日對於裝飾紋樣的研究，已有學者展開較具規模的探討。世界各地皆存在的「圖騰崇拜」現象，其中涵蓋當地文明的特色及其根源，更是引起許多人文學家的探討。有學者指出，全世界只有中國文化展示了由圖騰文化向民間文化藝術嬗變的全部過程，甚至認為「圖騰」(Totem)一語其實源自於中國，由中國傳出，再從國外輾轉返回中國。當「Totem」被音譯為「圖騰」，則完整地反應其本音本讀本義⁵。綜合所有裝飾紋樣、圖騰、民間藝術花紋，其中隱藏著某種原始涵義，遠古紋飾確實不只是裝飾的功能而已，它更具有象徵的意義，也是一種傳達訊息的符號，「紋樣是一種具有象徵意義的符號」⁶。我們必須要探索它所包含的深沉的、原始的，以及宗教性質的訴求，並以更為開拓的角度來統整、剖析紋飾圖案的中心價值，進而解讀其藝術內涵中最為真實的一部分。因此，紋飾圖案所象徵

³ 林昭賢、黃光男：「主張藝術起源於宗教的學者很多，劍橋大學的弗來則(J.G. frazer)；希臘學者芝諾芬(Zenophanes)；日本文學批評家廚川自村、德國的黑格爾(Hegel)、英國藝評家里德(H.Read)、哈利遜(Horison)、藝術史學家龔布里屈(E.H.Gombrich)等人，都有過類似的論點。」林昭賢、黃光男，《藝術概論—藝術與人生》，台北：海頓出版社，2000年，頁94。

⁴ 轉引自 葉劉天增，《中國紋飾研究》，台北：南天出版社，1997年，頁12。

⁵ 王大有、王雙有，《圖說中國圖騰》，北京：人民出版社，1998年，頁28—30。

⁶ 葉劉天增，《中國紋飾研究》，台北：南天出版社，1997年，頁7。

的，不僅是紋樣個別的單一內涵，宏觀來看，更象徵了一個獨特而具有深刻發展的文化。

紋飾的特性之於中國繪畫的核心價值，似乎已逐漸模糊，成為無言的歷史印記。這些獨一無二的創造從不曾消失，並且隱然形成一種文化的基礎，無形地影響我們的思考、意念。若試著重新加以探索、發掘後，便會明白，這些曾經輝煌過的痕跡，仍然鮮明，非但不曾褪色，在歲月的堆疊之下，反而顯得古樸而凝重。

第二節 商周青銅器紋飾的溯源與特質

中國的青銅器，發展有其系統，就藝術表現而言，也具有豐富的多元性。通常不同的地方有各自生產的青銅器，依據時代、王朝、地域的不同，會形成不同的流派風格，如中原的青銅器，便與楚地或蜀地的青銅器文化有不同的特點，即使形式花紋的使用相類似，還是有求同存異的表現手法以及相異的審美概念。歷史學者李學勤指出：「北方雄渾凝重，南方清新纖麗，這兩種美的風格，在青銅器上已有所顯露」⁷。

商周時期的裝飾藝術，並不只有青銅器紋飾而已，諸如玉器、陶器、骨器、木器，以及象牙器等都有類似的紋飾⁸，皆具有著對稱、均衡與圖像化的美學形式的表達，充分的完美融合，是高度文明成就的具體展現，誇張的圖案呈現，隱含宗教性的神秘氣息，在不同的材料上，透露出極具靈性的超自然感染力。然而，依附在其他材質的紋飾，並不如青銅器紋飾完整且豐富，進一步說，青銅器紋飾較其他紋飾更加具有高度的發展性，採眾多紋飾之精華，並集其大成。商周紋飾的多元風格變遷過程，不僅為後秦、漢裝飾藝術奠定基礎，成為日後中國裝飾（民間）藝術注入強大的生命力。

在歷代的裝飾紋樣中，「青銅器紋飾」相較於其他紋飾，其地位顯得相對特殊，豐富且造型優美的紋飾不只是高超的工藝技巧以及進步的科技文明之創造，更深刻反應出人們的審美觀念與思想中心，從其中我們甚至可以發現有關當時政治、宗教、社會以及生活方式的蛛絲馬跡。

在藝術史發展上，商周青銅紋飾的演變過程，佔有相當重要的地位。雖然此時繪畫、詩歌、文學、音樂、舞蹈等都有一定程度上的發展，但就這些藝術項目發展的重要性與代表性而言，其他文化藝術的扮演的角色，色彩皆不及圖案紋飾

⁷ 李學勤，《中國青銅器的奧秘》，台北市：台灣商務印書館，1987年，頁139。

⁸ 譚旦岡，〈鬼神崇拜的商周時代—中國歷代紋飾考·丙篇（上）〉，《故宮季刊》，卷47，台北：國立故宮博物院，1987年，頁42。

鮮明。尤其，三千多年期的歷史遺產，目前仍可以具體呈現在我們面前的資料，就屬青銅器、陶瓷器最為可觀，尤其歷代以來所發掘的青銅器更是數以萬計，其質量與數量皆是其他文化遺跡所望塵莫及的。即便是二十一世紀的今天，青銅器紋飾的獨特表現風格，仍能透過這許多的青銅器實物加以觀察，並進行研究。

關於古代青銅文化究竟起源於何時何地，目前仍然沒有做出明確的判斷。不少學者認為，青銅器文化是從西伯利亞傳入的，此即是「中國青銅文化外來說」，但這種說法確實還需要更多的證據來證明。早在商朝以前，西伯利亞的游牧民族「斯基泰人」，就與中國有密切的往來，這支游牧民族具備高度的青銅器文化，其紋飾表現上使用了動物或野獸的造形，而商周時期的青銅器紋飾，也具有相同的特色，目前可以肯定的是，兩個不同的民族，在青銅器文化的風格上有相當頻繁的交流⁹。後來，在泰國又發現了較早期的青銅器文化遺址，又有學者提出青銅器文化可能是自南方輸入中國的¹⁰，不過仍缺乏強而有利的證據。

「中國青銅文化外來說」一直以來都存在著，其中尚有很大的爭議。從許多的考古資料來看，諸多文化的多元並起，是較為可信的說法。況且，幅員的遼闊，聚落之間距離遙遠，文化體與文化體之間的資訊交通不發達，彼此交流不易，小型局部接觸尚有可能，生產科技的全面傳播，則顯得相當困難。中國古代青銅技術，大致上是獨自成一系統，與其他文明古國相連性並不很大，縱使有些許相通之處，或是因地域因素有若干過度現象，也不可能是一種外來技術的大量移植與承接。

中國目前發現的最早的青銅文化，是分布範圍在今河南省西部的二里頭文化遺址，其銅器經由化學分析，含銅 92%，錫 7%，證明並非是紅銅器物，而是真正的青銅製品¹¹。二里頭的青銅製品數量雖不多，且大多為小型的工具器物，技術不甚純熟，與往後發現的青銅器相比，我們可以聯繫將其聯繫起來，成為一清晰的脈絡：古代青銅器的發展，是從單純至複雜，從粗糙到成熟的發展過程，明

⁹ 葉劉天增，《中國紋飾研究》，台北：南天出版社，1997 年，頁 177—178。

¹⁰ 李學勤，《中國青銅器的奧秘》，台北市：台灣商務印書館，1987 年，頁 10。

¹¹ 杜迺松，《中國古代青銅器簡說》，北京：書目文獻出版社，1982 年，頁 9。

顯不是一種技術直接移植的現象¹²。故「中國青銅文化外來說」是大多數學者不能同意的。

中國古代青銅器的另一個突出特徵是製作工藝的精巧絕倫，顯示出古代匠師們巧奪天工的創造才能，是鑄造工藝上的一大進步。尤其商周時期的紋飾發展具有劃時代的意義，今日我們將青銅器文化視為偉大的文明歷程，其中紋飾更是藝術高度表現之精華。如此成熟的表現，可從歷代的傳世或出土的青銅器製品看到，青銅器紋飾的發展是有脈絡可循。在新石器時代的陶器上，已出現許多與商周時期紋飾有所關聯的圖像，諸如人面紋、獸面紋、蛙紋以及植物紋飾等¹³，浙江餘杭縣所發現的「良渚文化」，其中更有大量的「獸面紋」或「神人獸面紋」，這些圖像可視為是商周時期紋飾的前身¹⁴。青銅器紋飾隨著人們的審美觀與思想逐漸產生演化，表現形式也隨之嬗變，早期較為具象的圖案，進而抽象化，紋飾的表現透過師承與沿襲逐漸歸納出秩序，風格更為明確而有系統。

繼青銅時代之後而興起的裝飾美術，諸如：戰國楚墓所出土的漆器、漆棺、帛畫等，其「繪畫」性質已然相當濃厚，被視為中國最早的繪畫表現，從中不難發現到，戰國以降的美術表現，正是繼承商周（裝飾）藝術而來。漢唐高古雄奇的藝術風格，同樣連接了這樣的一個傳統，並持續傳遞下去。雖然日後興起的文人畫，已經難以找到商周藝術的元素存在，但是可以肯定的是，商周時期的裝飾性紋飾對於後世的繪畫藝術，存有不可抹滅的貢獻。

¹² 譚旦岡：「過去部份西方學者，對於這兩種風格迥異的動形文飾並存於一種文化中的事實感到懷疑，因此某些人主張寫實的受形式藝術是受北歐亞大陸遊牧民族得影響，屬於外來的文化系統，但是北歐大陸的遊牧民族文化的興起，至遲要到西元前八世紀以後，而商周寫實的動物形文飾，卻有更早的傳承，至少在黑陶文化的遺址已發現有鳥型的陶蓋，與殷商時代很多盛酒器具上的鳥型紐，如出一轍」譚旦岡，〈鬼神崇拜的商周時代—中國歷代紋飾考·丙篇（上）〉，《故宮季刊》，卷 47》，台北：國立故宮博物院，1987 年，頁 41。

¹³ 杜迺松，《中國古代青銅器簡說》，北京：書目文獻出版社，1982 年，頁 113。

¹⁴ 葉劉天增，《中國紋飾研究》，台北：南天出版社，1997 年，頁 60。

第三節 研究範圍與研究方法

在青銅技術尚未發展之前，人類已經有使用金屬的能力了，「紅銅」的使用可以說是青銅文化的前奏曲。紅銅及純銅，其熔點較高，高達攝氏 1050 度，延展性不佳，製作器物有相當的困難度，且質地偏軟，在銅石並用的時代，紅銅取代較早的石、骨、和木製品，大多製作成切割工具和兵器¹⁵。而青銅就是純銅加入一定比例的錫和鉛所產生的一種合金，青銅熔點只有 800—900 度，延展性佳，可用來製作大型且精緻的銅器製品，並且適宜細膩紋飾的加工，成品硬度高，所製作出的工具以及武器相當實用，其實用性遠遠大於紅銅，青銅器的使用於是興盛起來，人類自此邁進了青銅時代¹⁶。

遠在新石器時代，人類以能夠讓陶窯的溫度持久維持在攝氏 1000 度以上的高溫，先民很可能是在偶然的情形之下發現銅礦與錫礦的合金，並在無數次的試驗與經驗的累積，青銅器工藝技術才漸趨成熟。世界各國普遍存在青銅器時代文明，西亞、南亞、北非等地區，早在 6500 年前進入青銅器時代，中國的青銅器發展較遲，約莫在 5000 年前才有青銅器的出現¹⁷。至於中國何時真正進入青銅器時代，一般的說法認為不會晚於公元前兩千年，秦以後鐵器興起取而代之。換言之，中國青銅器時代指稱的年代大概是公元前兩千年至公元前三世紀，持續了有一千五百年之久¹⁸。東漢以後，中國仍有生產青銅器，不過其意義已不屬於青銅器文化範圍。

三代青銅器延續了一千五百年之久，這麼冗長的年代裡，青銅器的紋飾風格各有差異。1934 年，著名學者郭沫若曾將青銅器時代分做四大時期：（一）、濫觴期—殷商前期。（二）、勃古期—殷商後期至西周初成康昭穆之世。（三）、開放

¹⁵ 張光直，《中國青銅時代》，台北：聯經出版社，1983 年，頁 3。

¹⁶ 李建偉、牛瑞紅，《中國青銅器圖錄》，北京：中國商業出版社，2000 年，頁 7。

¹⁷ 同前註。

¹⁸ 張光直，《中國青銅時代》，台北：聯經出版社，1983 年，頁 2。

期—西周恭懿以後至春秋中葉。(四)、新式期—春秋中葉至戰國末年¹⁹。近期的分期略有不同，共分為五大期：(一)、萌生期—夏代。(二)、育成期—商代早期至中期。(三)、鼎盛期—商代晚期至西周早期。(四)、轉變期—西周中晚期至春秋早期。(五)、春秋中晚期至戰國²⁰。本文探討的青銅器紋飾，皆不出此時代範疇；所探討的紋飾造型也以青銅器紋飾為主。

本文針對青銅器紋飾進行研究，就其形式與內涵，分作兩個層面，以下是筆者就此二點作一論述。

一、形式的問題。

形式之意義，如傅抱石所言：「人類有種種慾望，而秩序之慾望為其中之一，此欲整理事物知要求也。為滿足人類『本然強烈根本的欲求』之材料之配列，謂之形式。」²¹青銅器紋飾，便是依此原則而產生的一種「形式」。傅抱石又提到：「裝飾者，用為視覺對象之形象及色彩於空間使得現實以上之美化作業之總稱其動機，基於人類本能之美的欲求。」²²故形式與裝飾的出發點皆出自於人類的基本所求。換言之，「裝飾」其實是出自人類「形式」本能，尋求材料進而配置產生的特定「形式」。而這種「形式」，其目的是為了求「美」的。

青銅器紋飾是一種「形式」，同時也是一種「裝飾」，原本無法脫離青銅器而獨自存在，如果只有圖紋，可能不能使其本身發揮功能，或者導致原有的意義產生轉變——圖案必須依存在一切能夠容受裝飾的主體之上，方能達到它的目的性。不過，傅抱石為「裝飾」的意義，下了注解：「裝飾為美的作業，與造型美術（即藝術）相同，故廣義言之，亦呼為『美術』或『藝術』。」²³

今日，青銅器紋飾已不只是依附在器物上的花紋而已，被視為高度形式美的創造。青銅器紋飾脫離青銅器而成為單獨的研究母題，業已是一種普遍的現象。

¹⁹ 郭沫若，《青銅時代》，北京，中國人民大學出版社，2005年，頁242。

²⁰ 馬承源，〈前言〉，陳佩芬，《中國古代青銅器》，上海：上海博物館，1995年，頁15-26。

²¹ 傅抱石，《基本圖案學》，台北：商務印書館，1936年，頁53。

²² 同前註，頁3。

²³ 同前註，頁3。

而正確的描述與解讀，欣賞並了解青銅器紋飾之美，也成爲一種藝術享受。因此，藉由「圖案學」的觀點探討青銅器紋飾，是研究青銅器紋飾重要的途徑之一，利用諸如完整、對比、對稱、均衡、比例、節奏、層次、變化、重複、調和以及安定等美的形式原理，精確分析紋飾的造形與風格，認識當時工藝手法的特徵與審美觀，適切地定位青銅紋樣裝飾形式美的價值，並且針對其獨特創見處，加以彰顯。

二、內涵的問題。

青銅器文化距今已有兩千多年的歷史，青銅器圖案紋飾隨著時代的變遷，其形象顯得相當陌生與神秘，要去探求它背後的深意可以說是相當艱難，不過許多人仍對神秘的事物具有強烈的好奇心。藝術史學家貢布里希提到：「每一種傳統圖案，隨著時間的推移，都增加了各種裝飾紋樣。這些裝飾紋樣使圖案更引人注目，因而使圖案更易於代代相傳，這樣說並不算誇張。」²⁴又說道：「原先設想出來的所有都是作為象徵符號的，儘管他們的意義在歷史發展的過程中已經消失。」²⁵「沒有什麼東西能比那些已經被遺忘了意義的、神秘的象徵符號具有更強烈的吸引力。有誰能說明在這些不可思議的形狀和形式裡包含了古人那些方面的智慧？」²⁵貢布里希認為研究紋飾應當如同研究語言的辭源一般，探尋起源、探尋原始知識和原始智慧。而「圖像學」，就是要去探尋所有紋飾中，其象徵、寓意以及訊息，透過紋樣生成的背景分析，試圖對紋樣的原意作最正確的解讀。

美國藝術史家潘諾夫斯基在其著述《圖像學研究》的導言中提出，在圖像或藝術作品的意義及題材中區分出三個對應的層次，這三個層次由外在至內在，由形式至內涵，彼此環環相扣，緊密連結，同時也是研究圖像的三個步驟。以下是其內容簡表：

²⁴ E.H.貢布里希著；范景中，楊思梁，徐一維譯，《秩序感－裝飾藝術的心理學研究》，長沙市，湖南科學技術出版社，2000年，頁200。

²⁵ 同前註，頁242。

解釋的對象	解釋的行為	解釋的資質	解釋的矯正原則 (傳統的歷史)
I.第一性的或自然的 題材－(A)實際題材 (B)表現性題材－ 組成了藝術母題的世 界	前圖像志 的描述 (和偽形 式分析)	實際經驗(對對象 和事件的熟悉)	風格的歷史(對不同的歷史 條件下使用各種形式來表現 對象和事件的方法的洞察)
II.第二性的或約定俗 成的題材：組成了圖 像、故事和寓言的世 界	圖像志分 析	原典知識(對特定 主題和概念的熟 悉)	類型的歷史(對不同歷史條 件下運用對象和事件來表現 特定主題和概念之方法的洞 察)
III.內含意義或內 容：組成了「象徵」 價值的世界	圖像學解 釋	綜合直覺(頓人類 心理的基本傾向的 了解)受個人的心 理和「世界觀」的 限定	一般意義上的文化徵象或 「象徵」的歷史(對各種不 同的歷史條件下通過特定主 題和概念表現人類心理基本 傾向的方法的洞察)

潘諾夫斯基指出：「雖然，從這張簡表上看，這些範疇似乎表明了三個互相獨立的意義範圍。因此，從簡表中看起來互不相關的研究工作在實際工作中以此融合，組成一個有機的，不可分割的過程。」²⁶不論任何的圖像或是藝術，藉由此三個層次的引導，在簡易的圖像之中，卻可能存在著更深層的涵義，其中包括神聖性與世俗性的相互融合，值得去尋幽探秘。

²⁶ 潘諾夫斯基，〈圖像志和圖像學〉，E.H.貢布里希著；楊思梁，范景中編選，《象征的圖像－貢布里希圖像學文集》，上海市：上海書畫出版社，1990年，頁421。