

作者簡介

李澤厚

哲學家、美學家，湖南長沙人，生於一九三〇年。一九五四年北京大學哲學系畢業，一九八零年被選為中華全國美學學會副會長，一九八八年被選為巴黎國際哲學院院士，一九九八年獲美國科羅拉多學院頒授榮譽人文學博士。曾任中國社會科學院哲學研究所研究員、科羅拉多學院客席講座教授，以及德國圖賓根大學、美國密歇根大學、威斯康辛大學等多所大學客座教授。於二零二一年逝世。

著有《批判哲學的批判——康德述評》、《我的哲學提綱》、《中國〈古代、近代、現代〉思想史論》、《美的歷程》、《美學四講》、《華夏美學》（合稱《美學三書》）、《走我自己的路》、《世紀新夢》、《論語今讀》、《己卯五說》等書。

目次

一、龍飛鳳舞

- (一)遠古圖騰 ...001
- (二)原始歌舞 ...012
- (三)「有意味的形式」...017

二、青銅饕餮

- (一)寧厲的美 ...037
- (二)線的藝術 ...047
- (三)解體和解放 ...052

三、先秦理性精神

- (一)儒道互補 ...057
- (二)賦比興原則 ...064
- (三)建築藝術 ...071

四、楚漢浪漫主義

- (一) 屈騷傳統 ...079
- (二) 琳琅滿目的世界 ...086
- (三) 氣勢與古拙 ...096

五、魏晉風度

- (一) 人的主題 ...101
- (二) 文的自覺 ...113
- (三) 阮籍與陶潛 ...120

六、佛陀世容

- (一) 悲慘世界 ...127
- (二) 虛幻頌歌 ...136
- (三) 走向世俗 ...141

七、盛唐之音

- (一) 青春、李白 ...149
- (二) 音樂性的美 ...160
- (三) 杜詩顏字韓文 ...165

八、韻外之致

- (一) 中唐文藝 ...175
- (二) 內在矛盾 ...181
- (三) 蘇軾的意義 ...192

九、宋元山水意境

- (一) 緣起 ...197
- (二) 「無我之境」...202
- (三) 細節忠實和詩意追求 ...208
- (四) 「有我之境」...213

十、明清文藝思潮

- (一) 市民文藝 ...223
- (二) 浪漫洪流 ...231
- (三) 從感傷文學到《紅樓夢》...239
- (四) 繪畫與工藝 ...247

結語 ...253

中國還很少專門的藝術博物館。你去過北京天安門前的中國歷史博物館嗎？如果你對那些史實並不十分熟悉，那麼，作一次美的巡禮又如何呢？那人面含魚的彩陶盆，那古色斑斕的青銅器，那琳琅滿目的漢代工藝品，那秀骨清像的北朝雕塑，那筆走龍蛇的晉唐書法，那道不盡說不完的宋元山水畫，還有那些著名的詩人作家們屈原、陶潛、李白、杜甫、曹雪芹……的想像畫像，它們展示的不正是可以使你直接感觸到的這個文明古國的心靈歷史麼？時代精神的火花在這裡凝凍、積澱下來，傳留和感染着人們的思想、情感、觀念、意緒，經常使人一唱三嘆，流連不已。我們在這裡所要匆匆邁步走過的，便是這樣一個美的歷程。

那麼，從哪裡起頭呢？

得從遙遠得記不清歲月的時代開始。

龍飛鳳舞

（一）遠古圖騰

中國史前文化比過去所知有遠為長久和燦爛的歷史。一九七〇年代浙江河姆渡、河北磁山¹、河南新鄭²、密縣³等新石器時代遺址的陸續發現，不斷證實這一點。將近八千年前，中國文明已初露曙光。

上溯到舊石器時代，從南方的元謀人到北方的藍田人、北京人、山頂洞人，雖然像歐洲洞穴壁畫那樣的藝術

1 〈河北磁山新石器時代遺址試掘〉，《考古》1977年第6期。

2 〈河南新鄭裴李崗新石器時代遺址〉，《考古》1978年第2期。「就三個數據的情況來說，裴李崗遺址的年代，大致作七千五百年左右，恐怕是比較可靠的。」（李友謀、陳旭：〈試論裴李崗文化〉，《考古》1979年第4期）磁山稍晚於裴李崗，而遠在仰韶文化前，「仰韶文化最早期的年代大約是六千年左右」（同上）。

3 〈河南密縣裴李崗新石器時代遺址發掘簡報〉，《文物》1979年第5期。

尚待發現，但從石器工具的進步上可以看出對形體性狀的初步感受。北京人的石器似尚無定形，丁村人的則略有規範，如尖狀、球狀、橄欖形……等等。到山頂洞人，不但石器已很均勻、規整，而且還有磨製光滑、鑽孔、刻紋的骨器和許多所謂「裝飾品」：「裝飾品中有鑽孔的小礫石、鑽孔的石珠、穿孔的狐或獾或鹿的犬齒、刻溝的骨管、穿孔的海蚶殼和鑽孔的青魚眼上骨等。所有的裝飾品都相當精緻，小礫石的裝飾品是用微綠色的火成岩從兩面對鑽成的，選擇的礫石很周正，頗像現代婦女胸前配帶的雞心。小石珠是用白色的小石灰岩塊磨成的，中間鑽有小孔。穿孔的牙齒是由齒根的兩側對挖穿通齒腔而成的。所有裝飾品的穿孔，幾乎都是紅色，好像是它們的穿帶都用赤鐵礦染過」⁴。這表明對形體的光滑規整、對色彩的鮮明突出、對事物的同一性（同樣大小或同類物件串在一起）……有了最早的朦朧理解、愛好和運用。但要注意的是，對使用工具的合規律性的形體感受和在所謂「裝飾品」上的自覺加工，兩者不但有着漫長的時間距離（數十萬年），而且在性質上也是根本不同的。雖然二者都有其實用功利的內容，但前者的內容是現實的，後者則是幻想（想像）的；勞動工具和勞動過程中的合規律性的形式要求（節律、均勻、光滑等）和主體感受，是物質生產的產物；「裝飾」則是精神生產、意識形態的產物。儘管兩者似乎都是「自然的人化」和「人

4 賈蘭坡：《「北京人」的故居》，北京出版社，1958年，第41頁。

的對象化」，但前者是將人作為超生物存在的社會生活外化和凝凍在物質生產工具上，是真正的物化活動；後者則是將人的觀念和幻想外化和凝凍在這些所謂「裝飾品」的物質對象上，它們只是物態化的活動。前者是現實的「人的對象化」和「自然的人化」，後者是想像中的這種「人化」和「對象化」。前者與種族的繁殖（人身的擴大再生產）一道構成原始人類的基礎，後者則是包括宗教、藝術、哲學等胚胎在內的上層建築。當山頂洞人在屍體旁撒上礦物質的紅粉，當他們作出上述種種「裝飾品」，這種原始的物態化的活動便正是人類社會意識形態和上層建築的開始。它的成熟形態便是原始社會的巫術禮儀，亦即遠古圖騰活動。

「在野蠻期的低級階段，人類的高級屬性開始發展起來。……想像，這一作用於人類發展如此之大的功能，開始於此時產生神話、傳奇和傳說等未記載的文學，而業已給予人類以強有力的影響。」⁵追溯到山頂洞人「穿帶都用赤鐵礦染過」、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（這是動物也可以有的），而是包含着或提供着某種觀念涵義（這是動物所不能有的）。原始人群之所以染紅穿帶、撒抹紅粉，已不是對鮮明奪目的紅顏色的動物性的生理反應，而開始有其社會性的巫術禮儀的符號意義在。也就是說，紅色本身在想像中被賦予了人類（社會）所獨有的符號象徵的觀念涵義；從而，它（紅色）訴諸

5 馬克思：《摩爾根「古代社會」一書摘要》，人民出版社，1965年，第54頁。

當時原始人群的便不只是感官愉快，而且其中參與了、儲存了特定的觀念意義了。在對象一方，自然形式（紅的色彩）裡已經積澱了社會內容；在主體一方，官能感受（對紅色的感覺愉快）中已經積澱了觀念性的想像、理解。這樣，區別於工具製造和勞動過程，原始人類的意識形態活動，亦即包含着宗教、藝術、審美等等在內的原始巫術禮儀⁶就算真正開始了。所以，如同歐洲洞穴壁畫作為原始的審美—藝術，本只是巫術禮儀的表現形態，不可能離開它們獨立存在一樣；山頂洞人的所謂「裝飾」和運用紅色，也並非為審美而製作。審美或藝術這時並未獨立或分化，它們只是潛藏在這種種原始巫術禮儀等圖騰活動之中。

遙遠的圖騰活動和巫術禮儀，早已沉埋在不可復現的年代之中。它們具體的形態、內容和形式究竟如何，已很難確定。「此情可待成追憶，只是當時已惘然」。也許，只有流傳下來卻屢經後世歪曲增刪的遠古「神話、傳奇和傳說」，這種部分反映或代表原始人們的想像和符號觀念的「不經之談」，能幫助我們去約略推想遠古巫術禮儀和圖騰活動的面目。

在中國的神話傳說序列中，繼承燧人氏鑽木取火（也許能代表用火的北京人時代吧？）之後的，便是流傳最廣、材料最多也最出名的女媧伏羲的「傳奇」了：

6 關於巫術（magic 或譯「魔法」）與宗教的異同，關於巫術、神話（myth）、禮儀（rite）、圖騰（totem）之間的相互關係、先後次序、能否等同諸問題，本書均暫不討論。

媧，古之神聖女，化萬物者也。（《說文》）

往古之時，四極廢，九州裂，天不兼覆，地不周載，……女媧煉五色石以補蒼天，斷鰲足以立四極。
（《淮南鴻烈·覽冥訓》）

俗說天地開闢，未有人民，女媧搏黃土作人。
（《太平御覽》78 卷引《風俗通》）

女媧禱祠神祈而為女祿，因置婚姻。（《釋史》引《風俗通》）

宓義氏之世，天下多獸，故教民以獵。（《尸子·君治》）

古者，庖義氏之王天下也，近取諸身，遠取於物，於是始作八卦以通神明之德，比類萬物之情，作結繩而為網罟，以佃以漁。（《易·繫辭》）

伏者，別也，變也。戲者，獻也，法也。伏羲始別八卦，以變化天下，天下法則，咸伏貢獻，故曰伏羲也。（《風俗通義·三皇》）

……

從「黃土作人」到「正婚姻」（開始氏族外婚制？），從「以佃以漁」到「作八卦」（巫術禮儀的抽象符號化？），這個有着近百萬年時間差距的人類原始歷史，都集中地凝聚和停留在女媧伏羲兩位身上（他們在古文獻中經常同時而

重疊⁷)。這也許意味着，他們兩位可以代表最早期的中國遠古文化？

那麼，「女媧」、「伏羲」到底是怎麼樣的人物呢？他們作為遠古中華文化的代表，究竟是什麼東西呢？如果剝去後世層層人間化了的面紗，在真正遠古人們的觀念中，它們卻是巨大的龍蛇。即使在後世流傳的文獻中也仍可看到這種遺跡：

女媧，古神女而帝者，人面蛇身，一日中七十變。

(《山海經·大荒西經·郭璞注》)

燧人之世，……生伏羲……人首蛇身。(《帝王世紀》)

女媧氏……承庖羲制度，……亦蛇身人首。(同上)

值得注意的是，中國遠古傳說中的「神」、「神人」或「英雄」，大抵都是「人首蛇身」。女媧伏羲是這樣，《山海經》和其他典籍中的好些神人(如「共工」、「共工之臣」等等)也這樣。包括出現很晚的所謂「開天闢地」的「盤古」，也依然沿襲這種「人首蛇身」說。《山海經》中雖然還有好些「人首馬身」、「豕身人面」、「鳥身人面」，但更突出的，仍是這個「人首蛇身」。例如：

7 如(庖羲)「始嫁娶以修人道」(《拾遺記》)；「伏羲制鱷皮嫁娶之禮」(《世本》)。所謂伏羲、女媧兄妹為婚，可能反映的血族群婚制，也可能是陰(黑夜)陽(白天)觀念的神話階段，也可能是列維斯特勞斯講的所謂同胞雙生子的神話，而所謂「正婚姻」，「置姓氏」，則可能反映開始了族外婚制，有了氏族的社會組織。

凡北山經之首，自單狐之山至於隄山，凡二十五山，五千四百九十里，其神皆人面蛇身。（《山海經·北山經》）

凡北次二經之首，自管涔之山至於敦題之山，凡十七山，五千六百九十里，其神皆蛇身人面。（同上）

凡首陽山之首，自首山至於丙山，凡九山，二百六十七里，其神狀皆龍身而人面。（《山海經·中山經》）⁸

這裡所謂「其神皆人面蛇身」，實即指這些眾多的遠古氏族的圖騰、符號和標誌。《竹書紀年》也說，屬於伏羲氏系統的有所謂長龍氏、潛龍氏、居龍氏、降龍氏、上龍氏、水龍氏、青龍氏、赤龍氏、白龍氏等等。總之，與上述《山海經》相當符合，都是一大群龍蛇。

- 8 聞一多《伏羲考》中「將山海經裡所見的人面蛇身或人面龍身的神列一總表如下」（厚按：可注意的是，人面蛇身〔或龍身〕在北、西、南均甚多，唯東較少）：

中	《中山經》（次十）	首山至丙山諸神	皆龍身人面
南	《南山經》（次三）	天虞之山至南禺之山諸神	皆龍身人面
	《海內經》（南方）	延維	人首蛇身
西	《西山經》（次三）	鼓	人面龍身
	《海外西經》	軒轅	人面蛇身尾交首上
北	《北山經》（首）	單狐之山至隄山諸神	皆人手蛇身
	《次二》	管涔之山至敦題之山諸神	皆蛇身人面
	《海外北經》又 《大荒北經》	燭龍（燭陰） 相柳（相繇）	人面蛇身赤色 九首人面蛇身 白環色青
	《海內北經》	貳負	人面蛇身
東	《海內東經》	雷神	龍身而人頭

此外，《山海經》裡還有「燭龍」、「燭陰」的怪異形象：

西北海之外，赤水之北，有章尾山，有神，人面蛇身而赤，……是謂燭龍。（《山海經·大荒北經》）

鍾山之神，名曰燭陰，視為晝，暝為夜，吹為冬，呼為夏，不飲不食不息，息為風，身長千里。……其為物，人面蛇身赤色。（《山海經·海外北經》）

這裡保留着更完整的關於龍蛇的原始狀態的觀念和想像。章學誠說《易》時，曾提出「人心營構之象」，這條巨大龍蛇也許就是我們的原始祖先們最早的「人心營構之象」吧。從「燭龍」到「女媧」，這條「人面蛇身」的巨大爬蟲，也許就是經時久遠悠長、籠罩中國大地上許多氏族、部落和部族聯盟的一個共同的觀念體系的代表標誌吧？

聞一多曾指出，作為中國民族象徵的「龍」的形象，是蛇加上各種動物而形成的。它以蛇身為主體，「接受了獸類的四腳，馬的毛，鬣的尾，鹿的腳，狗的爪，魚的鱗和鬚」（《伏羲考》）。這可能意味着以蛇圖騰為主的遠古華夏氏族、部落⁹不斷戰勝、融合其他氏族部落，即蛇圖騰不斷合併其他圖騰逐漸演變而為「龍」。從燭陰、女媧的神怪傳

9 《太平御覽》929 卷引《歸藏》：「昔夏后啟土乘龍飛以登於天罩。」《山海經·大荒西經》：「……乘兩龍名曰夏后開」，《山海經·海內經》：郭璞注「開筮曰緜死……化為黃龍」。《帝王世紀》：「夏后氏，姒姓也，母曰修巳」。姒、巳，均蛇也。看來，夏部族或部族聯盟很可能與蛇——龍圖騰傳統有關。

說，到甲骨金文中的有角的龍蛇字樣¹⁰；從青銅器上的各式夔龍再到《周易》中的「飛龍在天」(天上)、「或飲於淵」(水中)、「見龍在田」(地面)，一直到漢代藝術(如馬王堆帛畫和畫像石)中的人首蛇身諸形象，這個可能產生在遠古漁獵時期卻居然延續保存到文明年代，具有如此強大的生命力量，長久吸引人們去崇拜、去幻想的神怪形象和神奇傳說，始終是那樣變化莫測，氣象萬千，它不正好可以作為我們遠古祖先的藝術代表？

神話傳說畢竟根據的是後世文獻資料。那麼，新石器時代文化遺址中發現的那個人首蛇身的陶器器蓋〔圖 1.1〕，也許就是這條已經歷時長久的神異龍蛇最早的造型表現？

你看，它還是粗陋的，爬行的，貼在地面的原始形態。它還飛不起來，既沒有角，也沒有腳。也許，只有它的「人首」能預示着它終將有着騰空而起翩然飛舞的不平凡的一天？預示着它終將作為中國西部、北部、南部許多氏族、部落和部落聯盟一個主要的圖騰旗幟而高高舉起、迎風飄揚？

.....

與龍蛇同時或稍後，鳳鳥則成為中國東方集團的另一圖騰符號。從帝俊(帝嚳)到舜，從少昊、后羿、蚩尤到商契，儘管後世的說法有許多歧異，鳳的具體形象也傳說不一，但這個鳥圖騰是東方集團所頂禮崇拜的對象卻仍可肯

10 「最早的龍就是有角的蛇，以角表示其神異性，甲骨金文中所見的龍字都是如此。」(劉敦愿：〈馬王堆西漢帛畫中的若干神話問題〉，《文史哲》1978年第4期)

定。關於鳥圖騰的文獻材料，更為豐富而確定。如：

鳳，神鳥也。天老曰，鳳之象也：鴻前麤後，蛇頸魚尾，鸛頸鴛思，龍文龜背，燕領雞喙，五色備舉，出於東方君子之國……。（《說文》）

天命玄鳥，降而生商。（《詩經·商頌》）

大荒之中，……有神九首，人面鳥身，名曰九鳳。（《山海經·大荒北經》）

有五彩之鳥，……惟帝俊下友，帝下兩壇，彩鳥是司。（《山海經·大荒東經》）

與「蛇身人面」一樣，「人面鳥身」、「五彩之鳥」、「鸞鳥自歌，鳳鳥自舞」，在《山海經》中亦多見。郭沫若指出：「玄鳥就是鳳凰」，「『五彩之鳥』大約就是卜辭中的鳳」¹¹。正如「龍」是蛇的誇張、增補和神化一樣，「鳳」也是這種鳥的神化形態。它們不是現實的對象，而是幻想的對象、觀念的產物和巫術禮儀的圖騰。與前述各種龍氏族一樣，也有各種鳥氏族（所謂「鳥名官」）：「……少皞摯之立也，鳳鳥適至，故紀於鳥，為鳥師而鳥名，鳳鳥氏歷正也，玄鳥氏司分者也，伯趙氏司至者也，青鳥氏司啟者也，丹鳥氏司閉者也，祝鳩氏司徒也，鵲鳩氏司馬也，鵯鳩氏司空也，爽鳩氏司寇也，鶡鳩氏（均鳥名）司事也。」（《左傳·昭

11 郭沫若：《青銅時代·先秦天道觀的發展》。

公 17 年》)以「龍」、「鳳」為主要圖騰標記的東西兩大部族聯盟，經歷了長時期的殘酷的戰爭、掠奪和屠殺，逐漸融合統一。所謂「人面鳥身，踐兩赤蛇」(《山海經》中多見)，所謂「庖羲氏，風姓也」，可能即反映着這種鬥爭和融合？從各種歷史文獻、地下器物 and 後人研究成果來看，這種鬥爭融合大概是以西(炎黃集團)勝東(夷人集團)而告結束。也許，「蛇」被添上了翅膀飛了起來，成為「龍」，「鳳」則大體無所改變，就是這個緣故？也許，由於「鳳」所包含代表的氏族部落大得多得為「龍」所吃不掉，所以它雖從屬於「龍」，卻仍保持自己相對獨立的性質和地位，從而它的圖騰也就被獨立地保存和延續下來？直到殷商及以後，直到戰國楚帛畫中，仍有在「鳳」的神聖圖象下祈禱着的生靈〔圖 1.2〕。

龍飛鳳舞——也許這就是文明時代來臨之前，從舊石器漁獵階段通過新石器時代的農耕階段，從母系社會通過父系家長制，直到夏商早期奴隸制門檻前，在中國大地上高高飛揚着的史前期的兩面光輝的、具有悠久歷史傳統的圖騰旗幟？

它們是原始藝術—審美嗎？是，又不是。它們只是山頂洞人撒紅粉活動(原始巫術禮儀)的延續、發展和進一步符號圖象化。它們只是觀念意識物態化活動的符號和標記。但是凝凍在、聚集在這種種圖象符號形式裡的社會意識、亦即原始人們那如醉如狂的情感、觀念和心理，恰恰使這種圖象形式獲有了超模擬的內涵和意義，使原始人們

對它的感受取得了超感覺的性能和價值，也就是自然形式裡積澱了社會的價值和內容，感性自然中積澱了人的理性性質，並且在客觀形象和主觀感受兩個方面，都如此。這不是別的，又正是審美意識和藝術創作的萌芽。

（二）原始歌舞

這種原始的審美意識和藝術創作並不是觀照或靜觀，不像後世美學家論美之本性所認為的那樣。相反，它們是一種狂烈的活動過程。之所以說「龍飛鳳舞」，正因為它們作為圖騰所標記、所代表的，是一種狂熱的巫術禮儀活動。後世的歌、舞、劇、畫、神話、咒語……，在遠古是完全揉合在這個未分化的巫術禮儀活動的混沌統一體之中的，如火如荼，如醉如狂，虔誠而蠻野，熱烈而謹嚴。你不能藐視那已成陳跡的、僵硬了的圖象輪廓，你不要以為那只是荒誕不經的神話故事，你不要小看那似乎非常冷靜的陰陽八卦¹²……，想當年，它們都是火一般熾熱虔信的巫術禮儀的組成部分或符號標記。它們是具有神力魔法的舞蹈、歌唱、咒語¹³的凝凍化了的代表。它們濃縮着、積澱着原

12 「夫易開物成務……象天法地，是興神物，以前民用，其教蓋出於政教典章之先矣。……為一代之法憲，而非聖人一己之心思」(章學誠：《文史通義·易教上》)，這最早指出了《易經》「以象為教」、在「典章之先」的非個人創作的遠古原始禮儀性質，是後世「禮」的張本，「學易者，所以學周禮也」(同上)。

13 如「所歌逐(魃)者令曰，神北行，先除水道，決通溝瀆」(《山海經·大荒北經》)；「土返其宅，水歸其壑，昆蟲不作，草木歸其澤」(《禮記·郊特牲》)。

始人們強烈的情感、思想、信仰和期望。

古代文獻中也保存了有關這種原始歌舞的一些史料，如：

擊石拊石，百獸率舞。（《尚書·益稷》）

若國大旱，則帥巫舞雩。（《周官·司巫》）

帝俊有子八人，是始為歌舞。（《山海經·海內經》）

昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕。

（《呂氏春秋·古樂》）

伏羲作琴，伏羲作瑟，神農作琴，神農作瑟，女媧作笙簧。（《世本》）

後世敘述古代的史料也認為：

夫樂之在耳曰聲，在目者曰容，聲應乎耳，可以聽知；容藏於心，難以貌觀。故聖人假干戚羽旄以表其容，發揚蹈厲以見其意，聲容選和，則大樂備矣。……此舞之所由起也。（杜佑：《通典》第145卷）

《樂記》中，「樂」和舞也是聯在一起的，所謂「舞行綴短」、「舞行綴遠」，所謂「不知足之蹈之手之舞之」，等等。這些和所謂「干戚羽旄」、「發揚蹈厲」，不就正是圖騰舞蹈嗎？不正是插上羽毛戴着假面的原始歌舞嗎？

王國維說，「楚辭之靈殆以巫而兼尸之用者也。其詞謂

巫曰靈。蓋群巫之中必有象神之衣服形貌動作者。而視為神之馮依，故謂之曰靈」。「靈之為職，……蓋後世戲曲之萌芽，已有存焉者矣。」¹⁴ 遠古圖騰歌舞作為巫術禮儀¹⁵，是有觀念內容和情節意義的，而這情節意義就是戲劇和文學的先驅。古代所以把禮樂同列並舉，而且把它們直接和政治興衰聯結起來，也反映原始歌舞（樂）和巫術禮儀（禮）在遠古是二而一的東西，它們與其氏族、部落的興衰命運直接相關而不可分割。上述那些材料把歌、舞和所謂樂器製作追溯和歸諸遠古神異的「聖王」祖先，也證明這些東西確乎來源久遠，是同一個原始圖騰活動：身體的跳動（舞）、口中念念有詞或狂呼高喊（歌、詩、咒語）、各種敲打齊鳴共奏（樂），本來就在一起。「詩，言其志也，歌，詠其聲也，舞，動其容也，三者本乎心，然後樂氣從之。」（《樂記·樂象》）這雖是後代的記述，卻仍不掩其混沌一體の原始面目。它們是原始人們特有的區別於物質生產的精神生產即物態化活動，它們既是巫術禮儀，又是原始歌舞。到後世，兩者才逐漸分化，前者成為「禮」——政刑典章，後者便是「樂」——文學藝術。

圖騰歌舞分化為詩、歌、舞、樂和神話傳說，各自取

14 《宋元戲曲史》。

15 《周易·繫辭上》：「極天下之賾者存乎卦，鼓天下之動者存乎辭」，「鼓之舞之以盡神。」《易說》解釋：「無心若風狂然，主於動而已，故以好歌舞為風……，以至於鼓舞之極也，故曰盡神。」武王伐紂的所謂「前歌後舞」正是一種起威嚇作用的遠古圖騰巫術舞蹈的遺跡。參看汪寧生〈釋「武王伐紂前歌後舞」〉，《歷史研究》1981年第4期。

得了獨立的性格和不同的發展道路。繼神人同一的龍鳳圖騰之後的，便是以父家長制為社會基礎的英雄崇拜和祖先崇拜。例如，著名的商、周祖先——契與稷的懷孕、養育諸故事，都是要說明作為本氏族祖先的英雄人物具有不平凡的神異誕生和巨大歷史使命¹⁶。馴象的舜、射日的羿、治水的鯀和禹，則直接顯示這些巨人英雄們的赫赫戰功或業績。從燭龍、女媧到黃帝、蚩尤到后羿、堯舜，圖騰神話由混沌世界進入了英雄時代。作為巫術禮儀的意義內核的原始神話不斷人間化和理性化，那種種含混多義不可能作合理解釋的原始因素日漸削弱或減少，巫術禮儀、原始圖騰逐漸讓位於政治和歷史。這個過程的徹底完成，要到春秋戰國之際。在這之前，原始歌舞的圖騰活動仍然是籠罩着整個社會意識形態的巨大身影。

也許，1973年發現的新石器時代彩陶盆紋飾中的舞蹈圖案，便是這種原始歌舞最早的身影寫照？「五人一組，手拉手，面向一致，頭側各有一斜道，似為發弁。每組外側兩人，一臂畫為兩道，似反映空着的兩臂舞蹈動作較大而頻繁之意，人下體三道，接地面的兩豎道，為兩腿無疑。而下腹體側的一道，似為飾物。」¹⁷你看他們那活躍、鮮明的舞蹈姿態，那麼輕盈齊整，協調一致，生意盎然，稚氣可掬，……它們大概屬於比較和平安定的傳說時代，即母

16 參看《詩經·玄鳥·生民》以及《史記·殷本紀·周本紀》等。

17 〈青海大通縣上孫家寨出土的舞蹈紋彩陶盆〉，《文物》1978年第3期。

系社會繁榮期的產品吧¹⁸？但把這圖象說成是「先民們勞動之暇，在大樹下小湖邊或草地上正在歡樂地手拉手集體跳舞和唱歌」(同上引文)，便似乎太單純了。它們仍然是圖騰活動的表現，具有嚴重的巫術作用或祈禱功能。所謂頭帶髮辮似的飾物，下體帶有尾巴似的飾物，不就是「操牛尾」和「干戚羽旄」之類；「手拉着手」地跳舞不也就是「發揚蹈厲」麼？因之，這陶器上的圖象恰好以生動的寫實，印證了上述文獻資料講到的原始歌舞。這圖象是寫實的，又是寓意的。你看那規範齊整如圖案般的形象，卻和歐洲晚期洞穴壁畫那種寫實造型有某些近似之處，都是粗輪廓性的準確描述，都是活生生的某種動態寫照。然而，它們又畢竟是新石器時代的產兒，必須與同時期佔統治地位的幾何紋樣觀念相一致，從而它便具有比歐洲洞穴壁畫遠為抽象的造型和更為神秘的涵義。它並不像今天表面看來那麼隨意自在。它以人體舞蹈的規範化了的寫實方式，直接表現了當日嚴肅而重要的巫術禮儀，而絕不是「大樹下」「草地上」隨便翩跹起舞而已。

翩跹起舞只是巫術禮儀的活動狀態，原始歌舞正乃龍鳳圖騰的演習形式。

18 「傳說神農氏的時代，是和平發展的時代；而傳說黃帝堯舜的時代，則是在戰爭中誕生的。」(蘇秉琦：〈關於仰韶文化的若干問題〉，《考古學報》1965年第1期)仰韶文化屬於神農氏傳說時代抑黃帝堯舜時代，尚有不同看法。

（三）「有意味的形式」

原始社會是一個緩慢而漫長的發展過程。它經歷了或交叉着不同階段，其中有相對和平和激烈戰爭的不同時代。新石器時代的前期的母系氏族社會大概相對說來比較和平安定，其巫術禮儀、原始圖騰及其圖象化的符號形象也如此。文獻資料中的神農略可相當這一時期：

古之人民皆食禽獸肉。至於神農，人民眾多，禽獸不足。於是神農因天之時，分地之利，制耒耜，教民農作，神而化之，使民宜之故謂之神農也。（《白虎通義·號》）

神農之世，臥則居居，起則于于。民知其母，不知其父。與麋鹿共處，耕而食，織而衣，無有相害之心。（《莊子·盜跖》）

所謂「與麋鹿共處」，其實乃是馴鹿。仰韶彩陶中就多有鹿的形象。仰韶型（半坡和廟底溝）和馬家窯型的彩陶紋樣，其特徵恰好是這相對和平穩定的社會氛圍的反照。你看那各種形態的魚，那奔馳的狗，那爬行的蜥蜴，那拙鈍的鳥和蛙，特別是那陶盆裡的人面含魚的形象〔圖 1.3〕，它們雖明顯具有巫術禮儀的圖騰性質，其具體涵義已不可知，但從這些形象本身所直接傳達出來的藝術風貌和審美意識，卻可以清晰地使人感到：這裡還沒有沉重、恐怖、

神秘和緊張，而是生動、活潑、純樸和天真，是一派生氣勃勃、健康成長的童年氣派。

仰韶半坡彩陶的特點，是動物形象和動物紋樣多¹⁹，其中尤以魚紋最普遍，有十餘種。據聞一多《說魚》，魚在中國語言中具有生殖繁盛的祝福涵義。但聞一多最早也只說到《詩經》、《周易》。那麼，我們是否可以把它進一步追溯到這些仰韶彩陶呢？像仰韶期半坡彩陶屢見的多種魚紋和含魚人面，它們的巫術禮儀涵義是否就在對氏族子孫「瓜瓞綿綿」長久不絕的祝福？人類自身的生產和擴大再生產即種的繁殖，是遠古原始社會發展的決定性因素，血族關係是當時最為重要的社會結構²⁰，中國終於成為世界上人口最多的國家，漢民族終於成為世界第一大民族，是否可以追溯到這幾千年前具有祝福意義的巫術符號？此外，《山海經》說，「蛇乃化為魚」，漢代墓葬壁畫中就保留有蛇魚混合形的怪物……，那麼，仰韶的這些魚、人面含魚，與前述的龍蛇、人首蛇身是否有某種關係？是些什麼關係？此外，這些彩陶中的鳥的形象與前述文獻中的「鳳」是否也有關係？……凡此種種，都有待進一步的研究探索，這裡只是提出一些猜測罷了。

社會在發展，陶器造型和紋樣也在繼續變化。和全世

19 半坡彩陶紋樣是迄今發現中最早的一種。年代更早的尚無紋樣可言（如河北磁山、河南新鄭等七千年以上的陶器）。

20 參看恩格斯《家庭、私有制和國家的起源》第一版序及列維斯特勞斯（Levy-Strauss）的著作。

界各民族完全一致，佔居新石器時代陶器的紋飾走廊的，並非動物紋樣，而是抽象的幾何紋，即各式各樣的曲線、直線、水紋、漩渦紋、三角形、鋸齒紋種種。關於這些幾何紋的起因和來源，至今仍是世界藝術史之謎，意見和爭論很多。例如不久前我國江南印紋陶的學術討論會上，好些同志認為「早期幾何印紋陶的紋樣源於生產和生活，……葉脈紋是樹葉脈紋的模擬，水波紋是水波的形象化，雲雷紋導源於流水的漩渦」，認為這是由於「人們對於器物，在實用之外還要求美觀，於是印紋逐漸規整化為圖案化，裝飾的需要便逐漸成為第一位的了」²¹。這種看法，本書是不能同意的，因為，不但把原始社會中「美觀」、「裝飾」說成已分化了的需要，缺乏證明和論據²²；而且把幾何紋樣說成是模擬「樹葉」、「水波」，更是簡單化了，它沒有也不能說明為何恰恰要去模擬樹葉、水波。所以，本書以為，下面一種看法似更深刻和正確：「也有同志認為，……更多的幾何形圖案是同古越族蛇圖騰的崇拜有關，如漩渦紋似蛇的盤曲狀，水波紋似蛇的爬行狀，等等」(同上引文)。

其實，仰韶、馬家窖的某些幾何紋樣已比較清晰地表明，它們是由動物形象的寫實而逐漸變為抽象化、符號化的。由再現(模擬)到表現(抽象化)，由寫實到符號化，

21 〈江南地區印紋陶學術討論會紀要〉，《文物》1979年第1期。

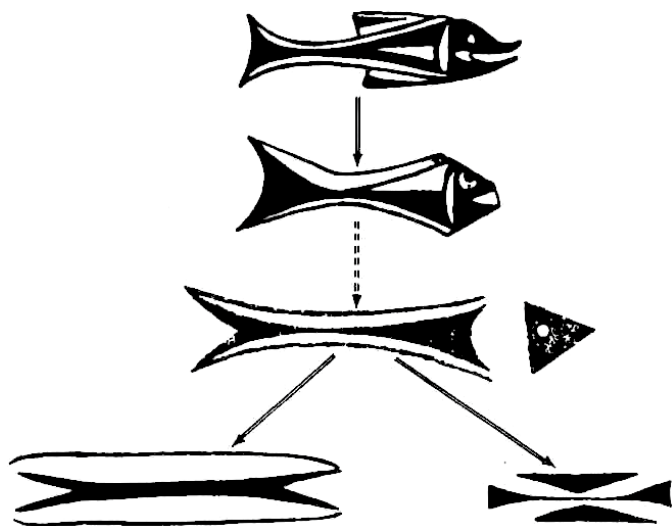
22 馬家窖發現的彩陶人首紋樣，看來是「斷髮文身」的，而「斷髮文身」並非為「裝飾」、「美觀」，它首先具有巫術禮儀的重要涵義。至於要求器物的「美觀」，當然更在人體「美觀」之後。

這正是一個由內容到形式的積澱過程，也正是美作為「有意味的形式」的原始形成過程。即是說，在後世看來似乎只是「美觀」、「裝飾」而並無具體涵義和內容的抽象幾何紋樣，其實在當年卻是有着非常重要的內容和涵義，即具有嚴重的原始巫術禮儀的圖騰涵義的。似乎是「純」形式的幾何紋樣，對原始人們的感受卻遠不只是均衡對稱的形式快感，而具有複雜的觀念、想像的意義在內。巫術禮儀的圖騰形象逐漸簡化和抽象化成為純形式的幾何圖案（符號），它的原始圖騰涵義不但沒有消失，並且由於幾何紋飾經常比動物形象更多地佈滿器身，這種涵義反而更加強了。可見，抽象幾何紋飾並非某種形式美，而是：抽象形式中有內容，感官感受中有觀念，如前所說，這正是美和審美在對象和主體兩方面的共同特點。這個共同特點便是積澱：內容積澱為形式，想像、觀念積澱為感受。這個由動物形象而符號化演變為抽象幾何紋的積澱過程，對藝術史和審美意識史是一個非常關鍵的問題。下面是一些考古學家對這個過程的某些事實描述：

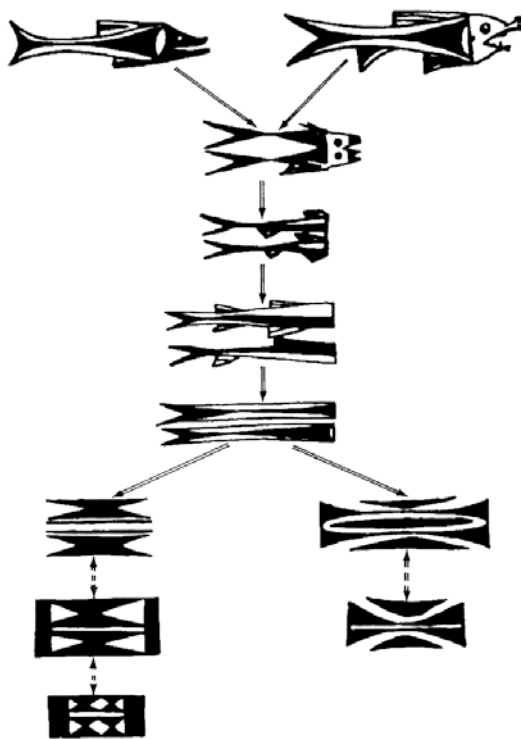
有很多線索可以說明這種幾何圖案花紋是由魚形的圖案演變來的，……一個簡單的規律，即頭部形狀越簡單，魚體越趨向圖案化。相反方向的魚紋融合而成的圖案花紋，體部變化較複雜，相同方向壓疊融合的魚紋，則較簡單²³。

23 中國科學院考古研究所：《西安半坡》，文物出版社，1963年，第185頁。

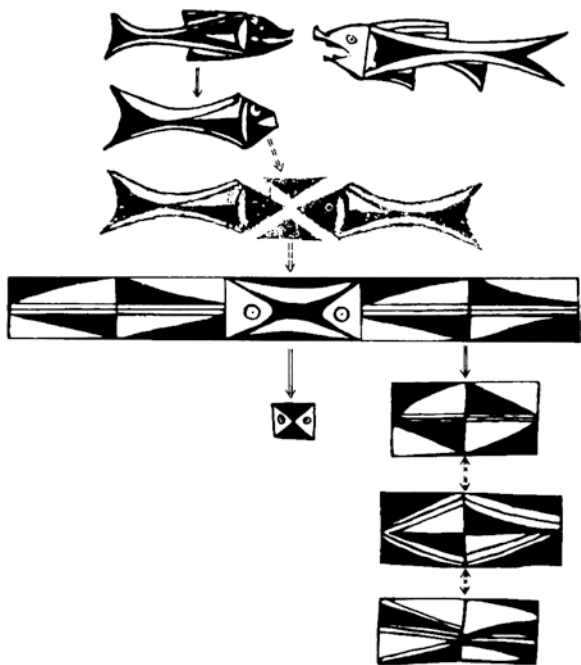
有如圖一、二、三：



圖一



圖二



圖三

鳥紋圖案是從寫實到寫意（表現鳥的幾種不同動態）到象徵²⁴。

有如圖四：



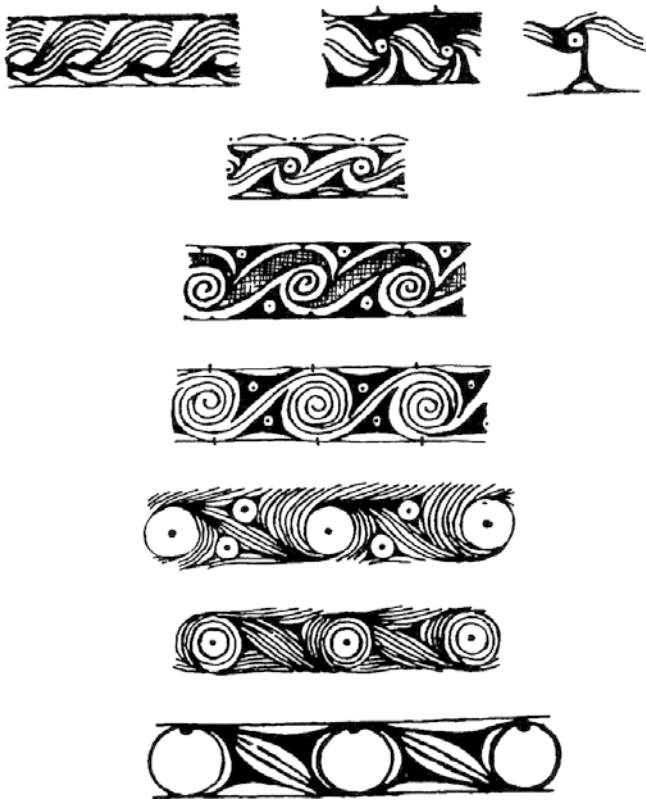
圖四

主要的幾何形圖案花紋可能是由動物圖案演化而來的。有代表性的幾何紋飾可分成兩類：螺旋形紋飾是由鳥紋變化而來的，波浪形的曲線紋和垂幃紋是由蛙紋演變而來的。……這兩類幾何紋飾劃分得這樣清楚，大概是當時不同氏族部落的圖騰標誌²⁵。

有如圖五、六：

24 蘇秉琦：〈關於仰韶文化的若干問題〉，《考古學報》1965年第1期。

25 石興邦：〈有關馬家窯文化的一些問題〉，《考古》1962年第6期。



圖五



圖 1.2

圖 1.2 人物龍鳳帛畫（湖南省博物館藏）



圖 1.3

圖 1.4



圖 1.3 人面魚紋彩陶盆內側圖案（中國國家博物館藏）

圖 1.4 雙溝紋彩陶鬲（甘肅省博物館藏）



圖 2.1



圖 2.2

圖 2.1 獸面紋銅鉞（中國國家博物館藏）

圖 2.2 婦好鸛尊（分藏於中國國家博物館、河南博物院）



圖 2.3

圖 2.3 人面紋方鼎（湖南省博物館藏）

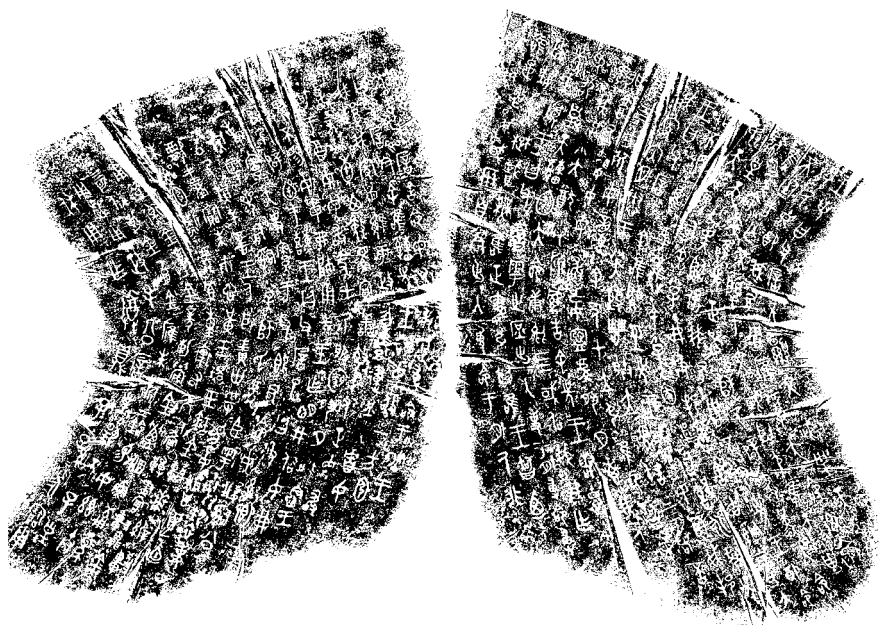


圖 2.4

圖 2.4 毛公鼎銘文拓本（台北故宮博物院藏）



圖 2.5

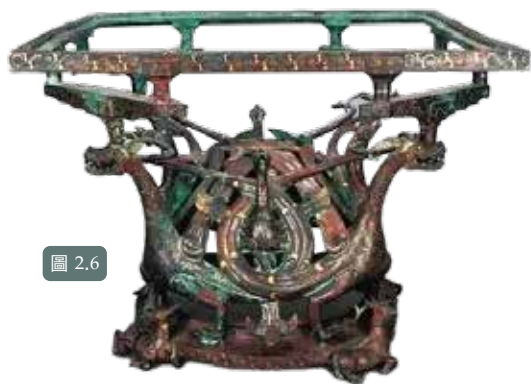


圖 2.6

圖 2.5 古父己卣（上海博物館藏）

圖 2.6 銅錯金銀四龍四鳳方案（河北博物院藏）