

中國古代色彩與宗教表現

Coloration in Ancient Chinese Art and Religious
Expressions

王德育

美國 Johns Hopkins University 客座教授

中國古代色彩與宗教表現

王德育

美國Johns Hopkins University客座教授

摘要

中國古代藝術的色彩運用與宗教表現有密切的淵源，尤其是紅色在古代藝術之色彩裏佔有相當的比重。塗抹朱砂之現象可能源自塗抹鮮血的祭儀；此外，朱色象徵人們逝世的落日餘輝，因而與死後復甦的希望以及煉製長生不死之藥的仙丹有關，亦隱寓陰陽五行的觀念；黑色則表達古代「幽都」的想法。祭典服飾的色彩有明確的規範，用以區分階級，具有象徵的意義，並兼顧色彩心理效果的考量；在衣著上遵守色彩的規定且含有奉行正統的深意。古代色彩觀念與陰陽五行結合之後臻至成熟，「正色」和「間色」之觀念與方位融合，並依附五行相剋的理論，蔚為中國傳統色彩學的主流。

Coloration in ancient Chinese art is closely related to religious expressions; it is particularly so in the use of red. The common phenomenon of applying vermilion might have been associated with smearing blood in certain religious rituals. In addition, red, or vermilion, also maintains the concept of demise, which, in association with the philosophy of Yin-Yang and the Five Phases, might imply the wishful thinking of revival. Consequently, red also alludes to the alchemy of elixir of life. More often than not, black refers to the concept of the “neither world.” There are strict regulations with regard to the color of the attire in ritual ceremonies; in addition to the purpose of differentiating social hierarchy, such regulations are symbolic in connotation, and involve consideration of psychological effects of colors. Observing the regulation in dress code, by extension, implies an insistence on political orthodoxy. Ancient theory of color becomes self-content after incorporating the philosophy of Yin-Yang and the Five Phases; as a result, the concepts of “proper color” and “secondary color” are tied up with the cardinal directions, and are interpreted from the complex viewpoint of the Mutual Conquest of the Five Phases.

一般而言，藝術透過點、線、面以及色彩等元素，或作為裝飾之用，或藉以表現形象，或用來表達特定觀念，或傳達藝術家個人的感受。色彩為整體藝術表現之一，絕少單獨存在，我們可依據藝術的整體作用將色彩約略分為四種功能：一、裝飾：以色彩增加物體的美觀；二、表象：客觀表現物體形相的顏色；三、表意：傳達某種特定觀念，如宗教、倫理的觀念；以及四、表現：表達畫家個人主觀的心境。

在中國的古代藝術裡，亦可見到色彩分別具有裝飾、表象以及表意的作用，其間作用或多有重疊，難以嚴格畫分畛域；尤其「表現」的作用，在文人畫理論興起前，大體並未受到重視，而文人畫傳統著重筆墨而輕視色彩；因此，主觀表達個人情緒之色彩的「表現」作用，基本上並不存在於中國十九世紀末以前的藝術品中；一直到二十世紀，由於受到西方藝術理念的影響，色彩的表現功能才開始出現在中國藝術裏。本文將從中國古代藝術探討色彩運用的情形，特別著重色彩與宗教表現的關係，藉以瞭解色彩在中國傳統藝術中的一些原始涵義。

我們日常生活中所見，例如民俗藝術、廟宇祠堂、或家居擺設等，一般皆偏好採用濃豔的重彩，或有人視之為低俗的表現，但卻是中國味道十足。經由此研究，或可釐清此種濃豔色彩之使用乃是延續古代使用色彩的觀念。由於此類研究向無前例，筆者出自對色彩學之興趣，雖曾多年陸續蒐集資料，加以研析，但此篇文章尚屬初步探索階段，整體理論仍有待更進一步研究，兼以篇幅限制，許多論點無法充分討論；謹藉此研討會拋磚引玉，若有疏忽與不周之處，尚祈指教。

新石器時代的器物

有一派藝術心理學家主張，上古的藝術之所以在空白的物體表面施以裝飾圖案並填充色彩，係基於「對空間之恐懼」(Horror vacui)的心態，意謂對周遭的空間產生恐懼感，於是加以界定，施以圖案。由於這種理論出於推測，接受與否，端視個人。裝飾物品之表面應是人們追求美觀之常情；色彩的「裝飾」作用反映出人們對事物美觀的需求，並不具特殊的含意；有時可能是作為「表象」與「表意」的一部份，

以原始部落的刺青為例，除了表現追求美觀的心理外，亦有辨識部族的作用，並具有增添威武的效果。

新石器時代的器皿亦有這種含意，最明顯的例子為仰韶文化之彩陶與龍山文化之黑陶的對比；仰韶文化的彩陶固然有豐富的裝飾圖案，龍山文化的黑陶則注重形制的變化與材質的感覺，亦是一種裝飾美感的表現(圖1)。這種不同的裝飾美感或許與這兩種文化地處的環境有關。彩陶文化(包括半坡、半山、廟底溝以及馬家窯等次文化)出自黃土高原，由於當地景觀單調，可能出自補償心理而特別強調器物表面的裝飾，以豐富的圖案形象來補償當地缺乏變化的環境。相形之下，龍山文化的器物較不重視器物表面的裝飾，或也與所在的景觀較豐富而有所影響；可能因河北省東部與山東半島景觀較多變繁富，無須再特地強調器物表面的裝飾，因而較重視器物形制幾何造型的變化，並注意質感之美，以之與環境相制衡。

仰韶文化之彩陶具有豐富圖像的裝飾，屬於仰韶文化的調色盤(圖2)可以說明當時色彩的運用已不再是單純地以基本顏料塗敷，需要調色盤以便利調色。在《人面魚紋彩陶盆》(圖3)、《鸛魚石斧圖彩陶缸》(圖4)、或《舞蹈紋彩陶盆》(圖5)等作品之上，其圖樣基本上可視為裝飾之用，不但增進器物的美觀，同時亦反映當時漁獵的生活形態和原始的宗教儀式，因此兼具表象或表意的作用。《人面魚紋彩陶盆》應係表現當時的祭師或乩童，以魚骨刺頰，以求魚獲豐收(台灣的乩童尚有類似的舉動)。從表現方式而言，這些作品的裝飾大體以塗料的線條為主，間用整塊的面，但基本上用筆、用色成為一體；尤其特殊的是《鸛魚石斧圖彩陶缸》一作，根據圖片判斷，鸛鳥與石斧應係利用素燒之胚體的白底，成為新石器時期「表象」的佳作。從仰韶文化的彩陶來看，色彩有其藝術表現的作用，但若從色彩的「表意」角度來看，則尚無一貫的方式。

商朝和西周的器物

傳世的商朝與西周藝術以銅器為主，其間雖有形制與紋飾的不同，但均以饕餮紋(獸面紋)或鳥紋為主，再配以雷紋、乳丁紋以及蛇紋等，以繁複為尚，例如安陽時期(約西元前一三〇〇~約一〇三〇)婦好墓所出土的《鴉

尊》(圖6)。由殘存的木器痕跡可見(圖7)，當時的傢具與木器表面所鏤刻的圖案大體上與銅器的紋飾接近，所不同者為在其上加塗漆飾，且以朱色的油漆為主。如果筆者之「器物之色彩與形制深受環境影響」的揣測可以成立，殷商和周朝亦以黃土高原所謂的「中原」為中心，除了器物紋飾因文明發展可能寓有圖騰、神話、或宗教的意義之外，亦可能因補償單調的景觀而盛飾器物。此外，殘存的木器痕跡極可能是祭祀用的神案與器皿，而不是日常用品，因而其上的紋飾類似銅器的紋飾，所漆的朱色亦另有宗教上的含意。

東周器物

以裝飾為主的表現，東周時期的日常器物中已相當成熟，例如嵌金鑲銀的銅器富有燦爛奪目的效果(圖8)；至於各類漆繪雕刻、器皿、屏風(圖9)，更反映出在古代中國藝術裏色彩在裝飾上的比重。從色彩的「表意」角度而言，特別值得注意者，有春秋時期山西渾源李峪出土的《狩獵紋豆》(圖10)與四川成都出土的《音樂狩獵戰爭紋壺》(圖11)，兩者均以赤銅片剪成圖樣，固定在模與範之間，與器物一體鑄成(註¹)。此外，戰國時期湖南信陽長台關一號楚墓出土的《鎮墓獸》(圖12)，其造型特殊，值得一顧，但其色彩的運用，更凸顯出此作的震撼力量。這些作品的裝飾均以紅色為主，此外，一些古代的繪畫亦以紅色為主，可見紅色在古代藝術之色彩裏佔有相當的比重。下文將從紅色來探討其特殊的意義。

紅色與血祭

雖然「裝飾」的作用基本上不具特殊意義，但有時亦傳達某些觀念，而屬於「表意」的範疇。這種現象在一些與宗教祭儀有關的物品中特別明顯。於一九六五年在雲南省滄源縣內曾發現一千多面岩畫，這些岩畫大約屬於新石器時代晚期至青銅器時代，大約距今二五〇〇至三五〇〇年，岩畫皆以赭紅色繪出諸般當時生活情形。這些壁畫中有不少題材顯然與宗教祭儀有關，例如《太陽神巫祝圖》一畫(圖13)，其旁尚有《圓舞圖》(圖14)，若與仰韶文化的深褐色《舞蹈紋彩陶盆》(圖5)相較，可能均表現與宗教祭祀相關的舞蹈。根據分析，岩畫顏料可能是牛血；牛血應是就地取材，但從題

材來考量，以牛血作畫可能有其宗教涵意。再以廣西壯族自治區寧明縣江案的花山岩畫為例(圖15)，這些繪畫亦是以牛血描繪巫術舞蹈。對原始部落之民族而言，舞蹈具有巫術的性質與作用，後來的文明社會延續此種傳統，其舞蹈基本上具有求偶儀式之涵意：手牽手象徵對世人公告兩人成為伴侶的決定(註²)。因此，前述新石器時代的一些描繪舞蹈的圖畫，顯然具有巫術的意味。我們不禁懷疑，紅色(血或顏料)的選用應是與宗教內涵有關。

一九八六年在四川省三星堆出土的銅像，除了增加我們對商朝藝術的瞭解外，其間的一些現象還使得研究中國古代文明的學者尚無法闡釋，其中有兩點特別值得一提；第一點是這些銅像均有焚燒敲毀的痕跡，第二點則是四十幾具頭像皆塗以朱砂或其它顏色(其它顏色尚未見報導)，同時出土的尊、壺、彝等青銅容器外表亦塗以朱砂(註³)。在此之前，於安陽侯崗對殷墟的發掘也曾發現類似的現象：在七十二個殉葬人裡，許多頭和身體都塗有朱砂(註⁴)。

紅色是通稱，有時亦稱「朱色」或「赤色」，在中國的傳統繪畫裏，礦物質的顏料包括朱砂、朱膘以及赭石等天然礦石，還有化學提煉的銀朱(亦稱紫粉霜，由水銀提煉)與黃丹(又叫漳丹，將製作鉛粉剩下的鉛炒成)；植物質的顏料包括紅藍花、茜草、紫鉚以及胭脂(即以紅藍花、茜草、紫鉚混成)(註⁵)。由於中國的朱砂主要出產地在西南諸省(以湖南、貴州、四川、雲南為主)，三星堆的銅像塗以朱砂或可能是延續原始部族以血作畫的傳統，進而就近取材，以更鮮艷持久的朱砂代替。基本上，其巫術的涵意應無可置疑。

「紅」字在甲骨文裏寫做「𠂔」或「𠂔」，從系、從戈(註⁶)；再從「伐」字來看，除了通用的「征伐」外，亦作為「殺人以祭之」的祭典名(註⁷)；兩字的字形接近，顯然「紅」這個字與動用干戈有關，戈為商朝的主要兵器之一，用於戰事、也用以殺戮犧牲，都見紅色的鮮血。

職是之故，塗抹朱砂，則可能是與塗抹鮮血的祭儀有關。「隋」當動詞用，出現在「隋鬻」裡，就是使用鮮血來塗抹器物。例如出自《周禮》的「凡大禋祀肆享……隋鬻，逆牲逆尸。」(註⁸)意思是說：「祭拜天神與宗廟的時候，

以血來塗鐘鼓（或以血祭拜），再於門外的鼎烹煮犧牲。」（註⁹）《春秋左傳》定公元年的一段又說：「且夫祝，社稷之常隸也。社稷不動，祝不出竟。官之制也。君以軍行，祓社釁鼓，祝奉以從，於是乎出竟。」（註¹⁰）意思是說：「祝是掌管祭拜社（土地）與稷（穀神）的小祭司。平常社、稷的祭壇不動，祝也就不出國境。但君主率領軍隊出征時，祝就用水酒來噴灑社壇，用鮮血來塗抹戰鼓，還護送神位跟著大軍，在這種情況下，祝才出到國境外。」《周禮》中則直言：「大宗伯之職……以血祭祭社稷……」（註¹¹）。

上古之「隋」祭的實際儀式已無從得知，但許慎在解釋「禴」祭時，認為那是「禴：以事類祭天神」（註¹²），並說「禴」祭就是「紫」祭；進而解釋「紫」祭為「燒柴燎以祭天神」（註¹³）。《儀禮》也有「祭天燔柴」的記載（註¹⁴），若將這些祭名的解釋一併考慮，可以發現「禴」與「禴」祭可能在上古原為一種祭典，後來衍化或誤以為兩種祭典，皆是祭拜天或天神，而儀式皆是焚燒犧牲，並極可能在焚燒後又將祭物敲毀。更值得注意的是「燎」在甲骨文裡寫作「𣎵」、「𣎵」、「𣎵」、或「𣎵」，都表示柴木堆積在一起（註¹⁵），但這些字形極接近「類」字。從篆書的「類」字來看（𣎵），或許就是表現一個神祇的頭從焚燒的柴堆中出現。如將這些因素一併考慮，使用朱砂塗抹犧牲與祭品，或許是向天行「隋類」（或作「禴禴」）祭拜的儀式時，取代塗血的行為。從這些較晚期的記載來看，塗血（塗紅色）具有強烈的宗教意義；因此，前述新石器時期或初商的岩壁繪畫或商朝三星堆的銅像塗以朱砂的行為，皆反映了「隋釁」的宗教祭儀——雖不一定即是古文獻中所提之「隋類」（或「禴禴」）祭典的附屬行為，但其與血祭有關，殆無可疑。

眾所周知，甲骨文係商朝向神祇、先王禱祈的卜辭記載，多先以墨筆書寫，再行鐫刻文字，字中一般塗墨（註¹⁶），少數塗以黃色（註¹⁷），甚至亦有塗以紫色者（註¹⁸），但頗多塗以朱色（註¹⁹）（圖16），或塗以亦是屬於紅色系統的赭色（未經科學分析，不知原來是否為血？）（註²⁰）。大體上或可說明顏色的運用除了增加視覺效果，使文字於甲骨上更為顯著外，應尚有特定用意，尤其以朱色在中國

古代藝術裏之頗普遍的情形來看，紅色應具有神聖的寓意。

紅色與黑色的宗教涵義

一九七二年在河南長沙馬王堆一號漢墓發現漢軼侯利倉（西元前一八六年逝世）之妻的墳墓，一併出土者，有覆於內棺上的畫幡，其內容複雜、製作考究，允為古代繪畫之傑作（圖17）。有關此畫的圖像內容學界已多有研究（註²¹），一般皆認為，此畫幡與成仙的思想有關。從色彩的角度而論，此畫幡的色彩應用兼具「表象」與「表意」的作用。畫中軼侯妻子的肖像與其他人物的衣著顯然為表象的著色；太陽繪以朱色，月亮繪以白色，可視為「表象」兼「表意」的著色——以紅色象徵陽，表現太陽的炎熱，以白色象徵陰，表現月亮（太陰）的陰寒。一般而言，陽以朱（紅）色為象徵，而陰以黑色或白色為象徵，例如八卦圖所見（圖18）；無論是黑、紅或白、紅的對照，均為陰、陽的象徵。漢代盛行陰陽五行的道家之說，此畫幡反映此種思想，殆無可疑；職是之故，在探討此幅畫幡的內容時，應將此說一併考量。

此畫幡下端以雙龍穿壁為主，呈一壺形的輪廓，固然可視為表現海上三瀛島——方壺、澎壺、瀛壺——富有神仙思想的寓意（註²²）。但雙龍中一龍繪成朱色，另一龍則作白色，從上端日、月的色彩表現來考量，此雙龍亦有陰、陽的含意在內。此雙龍或可能從「天陽地陰」的傳統觀念來表現天地交泰的現象；若再進一步從「天氣為魂、地氣為魄」（註²³）的角度來考量，或可能有天氣、地氣合一，即魂魄合一，隱寓有「招魂復魄」之「復儀」的觀念，從而表達死後復甦的希望（註²⁴）。

此雙龍色彩的寓意可進一步從畫幡下端的活動來探討（圖19），這部分的內容或有說是死者生前「準備開筵」（註²⁵），有一說認為是準備食物祭享的情形（註²⁶），另有說法認為中間下端平直、上方作曲折作半圓形狀的形狀，係死者覆蓋屍布的前縮透視表現（註²⁷）。表現屍體的解釋，只要仔細觀看作品（輪廓作規矩的幾何形狀，且繪有火燄），應可斷定是較不可採信的推論。由於火燄的描繪昭彰可見，較類似升火炊烹，故無論是生前準備筵席或死後享祭之說法，皆比較合理，亦合乎漢朝的膾炙烹飪方式。然而，如果是祭享死者準備食物，

為何一些鼎、壺等器皿擺在前端特別明顯的位置，而不是擺在人物後面顯然為食案或享桌的上面？此外，食案或享桌的上面已擺有物品，如果是供祭祀之用，這些物品才是祭品。職是之故，如果從整件畫幡表現成仙思想的角度來探討，此景可能在描繪煉製不死之藥的仙丹（內有火燄的幾何形架子極可能不是烤肉架，而在表現煉丹的過程）。

早在春秋時期（西元前七二二～四八四）就有冀望長生不死的念頭，齊景公（在位西元前五四七～四九〇）曾於昭公二十年（西元前五二一年）向晏子（即晏嬰，西元前五〇〇年逝世）請教過長生不死的問題（註²⁸）。春秋時期亦已有人煉製「不死之藥」，獻給楚頃襄王（在位西元前二九八～二六三）（註²⁹）；也有人向燕王傳授「不死之道」（註³⁰）。因此，服用仙丹以求長生不老或白日成仙的想法，與仙人的想法同時出現於春秋時期。

東晉的葛洪（約西元二八〇～三四〇）著有《抱朴子》一書，其「內篇」對「金丹」有詳細的討論，是古代有關煉丹比較有系統的理論介紹（註³¹）。我們都聽過「九轉丹成」這句成語，形容人歷盡艱辛磨練，終於功成名就；這本是道家術語，指煉丹的火候與手續，最早即源自葛洪所述的九種金丹。煉丹術其實是一種化學程序，與化學實驗過程一般，需要一些器皿。將一些鼎、壺等器皿擺在特別顯眼的位置上，係在彰顯煉丹術的重要。如果這種解釋成立，再來以之探討雙龍的色彩，一白一赤即在表現陰陽之火，穿壁相交，在內丹的修煉上，就表示陰陽相交泰的「既濟」（註³²），在外丹的煉製上表示「九轉丹成」的時候。服用「第九之丹」（稱為「寒丹」）後，可以如同元君（即道家所稱之老子）一般，「調和陰陽」（註³³）。綜合論之，雙龍的色彩有三重寓意：一、「天地交泰」的傳統觀念，二、「魂魄合一」的復甦希望，三、「九轉丹成」的長生思想；此部分的表現與整幅畫幡的內容緊緊相扣。從道家理論而言，煉金丹的主要材料為丹砂，「丹砂燒之成水銀，積變又還成丹砂」（註³⁴）。因此，朱色的運用又可與道家的煉丹、乃至成仙思想有關。

漢軼侯利倉之妻葬於多層的棺槨內。外槨不論，棺材共四層，最外層棺木全體漆以黑漆（圖20）；第二層棺木以黑色漆底（圖21），上

繪有雲氣、神怪圖案；第三層棺木則以朱色為底，上繪有其它吉祥圖案（圖22）；第四層的內棺則飾以朱色錦緞（圖23）。從色彩的意義而言，黑色代表北方的色彩（玄武），而古代傳統又以北方為幽冥之地，人逝世之後，靈魂就飄向北方，因此在招魂（復）的時候須向著北方，即所謂「北面，求諸幽之義也」（註³⁵）。埋葬的時候也須將陰宅選在北方，入土的時候也要朝著北方，所以說：「葬於北方北首，三代之達禮也。之〔即抵達〕幽之故也」（註³⁶）。掌理土地之神（后土）所在稱為「幽都」，如同東漢王逸（第二世紀中葉）所注：「幽都，地下后主所治也。地下幽冥，故稱幽都。」（註³⁷）因此，此外棺之塗以黑色，顯然遵從古來的觀念，意味著死者置身於北方的幽都（註³⁸）。第二層的棺材在黑色底上所繪的諸般怪獸，或是表現《楚辭》〈招魂〉中所說居住在「幽都」的「土伯」，長得怪模怪樣：虎頭牛身，長有利角，三隻眼睛，廣肩厚背，還有紅色的姆指，追逐人的時候，速度飛奔（註³⁹）。所繪的怪物雖不盡然合乎《楚辭》的描述，但大體上是表現「幽都」裏的靈異怪物，殆無可疑。綜合來看，第二層棺木表現「幽都」界裏，第一層棺木則表現「幽都」界外，一片闕無的幽冥。

第三層的棺木以朱漆為底，最裏層的內棺飾以朱色錦緞；此朱色可能有兩層含義。一是西方日落的色彩，《周禮》中提及棺飾用「𦵏柳」（「𦵏」是方扇、「柳」是幄帳，上繡有與身份相當的紋飾），唐朝賈公彥（第七世紀中葉）解釋說：「柳者，諸色所聚，日將末，其色赤，兼有餘色」（註⁴⁰）。我們都熟悉「日薄崦嵫」這句話，形容人之將逝，因此，第三層與最裏層的棺木以朱色為主，可能意寓日近西山的黃昏色彩，生命即將結束。

另一層意思可以從圖像來考量，「日薄崦嵫」的這觀念可能反映在新石器時代大汶口文化的《灰陶尊刻日月山形紋》（圖24），上端一般公認為日、月的表現，下端或視為火燄，作「炅」（熱）解釋，或視為山岳的表現，整體作日初上升之象，作「旦」解釋（註⁴¹）。但這些闡釋均只從太陽著眼，忽略在此刻紋中月亮亦同時存在，因此有所不足。若從自然界日、月僅在薄暮之時同時出現來考量，雖各據一方（日自西降、月從東升），此紋可能是一種藝術縮聚的表現，來表達日、月同時出現的

黃昏時候，藉以呈現「日薄崦嵫」的自然現象和「人近黃昏」最早的含意（這件灰陶尊為殉葬物，筆者懷疑此紋是入墓時方加刻的）。縱合諸般考量，最靠近死者屍體的中棺塗以朱色的底色，基本上與古早紅色與形容人逝世的黃昏有關。

再進一步審視，馬王堆中棺頭檔上的漆繪花紋（圖25），以雙鹿與山的概念表現為主（此山的造型比大汶口簡化，但更近篆書的「山」字），山腰有火燄圖案。一般以為表現仙山，曾布川寬更引《十洲記》對崑崙山的描述，說其上端山峰呈三角形，分別指向北、東、西，斷定此山即是西王母所在的崑崙山（註⁴²）。春秋時期以來，道家成仙思想日益瀰漫，漢武帝本人即極為篤信。西王母在漢初又從《山海經》裏所描述的猙獰形象不變（註⁴³），不但是天仙美女，更可賜給長生不死之藥。職是之故，雖然此山的形象不一定如同曾布川寬所言，必然根據《十洲記》的描述，而較為接近傳統對山的原始概念，但以漢初盛行成仙的道家思想而對崑崙山有特殊的憧憬而言，表現崑崙山似也十分可能。

根據《山海經》的說法，崑崙山在遠看的時候，氣象不凡：「南望崑崙，其光熊熊，其氣魂魂。」（註⁴⁴）郭璞的注疏說：「皆光氣炎盛相焜耀之貌」（註⁴⁵）。因此，中棺採表現「光氣炎盛」的朱色，不但與文獻所形容之崑崙山的色彩一致，也表現了朱色強烈的宗教意味。因此，內棺的色彩除了與傳統的日暮黃昏觀念有關外，應也可能表現與崑崙山有關的昇天思想。此外，前文提及，朱砂為提煉仙丹的基本材料，朱色又與成仙有根本的關連，因此更加深此層棺木所寓之長生成仙的冀望。

如果這個推論成立，那麼一九七八年出土於湖北省隨縣擂鼓墩之戰國早期曾侯乙墓（逝世於西元前四三三年）的棺材亦可從這個角度來探討（圖26）。其內棺的表面先以黑漆作底，再塗以朱漆，呈朱色。其圖像中或許表現羽人、鸞鳳，似乎反映了相當程度的成仙觀念。事實上，《山海經》一書之確切成書的時間雖不可考，但一般皆認為不晚於戰國時期，因此，前述對崑崙仙山色彩的描述或業已為當時人所採信，表現在朱紅色的漆色上，兼具朱色與日暮黃昏的傳統聯想。不但古代採用朱色的棺材，時至今日，一般傳統的棺材也塗以紅漆，

應可能是延續這兩種思想。

色彩與祭典禮服

古代中國之宗教祭儀寓有倫理的深意，這在儒家的思想裏特別顯著。儒家思想在於以天地運行的原理來規範人倫關係，所謂：「夫禮者，經天地，理人倫，本其所起。」（註⁴⁶）因此，有「禮者，理也」的說法（註⁴⁷）。古代祭典除了祭拜天地神祇與祖先外，亦將自然災變視為天地的運行超越常規，須藉祭祀使運行回復常態，即所謂「凡天地之大災，類社稷宗廟，則為位」（註⁴⁸）；因此，祭典為禮法重要的一環。

古代中國對士以上階級的衣著規定頗嚴格，即基於此層考量，在於藉之釐定天地、人倫的次序，祭典禮服尤然。《禮記》裏的「玉藻」一章就有詳細的記載，對不同場合的衣著都有明確的色彩規定，例如帽子就有天子的「玄冠朱組纓」（青色帽子配上紅繫帶，「玄」在此處不作黑色解）、諸侯的「緇布冠纁綬」（黑色布帽子，繫帶上畫有表示尊貴的圖案）、「玄冠丹組纓」（青色的帽子配紅色的繫帶，為諸侯在祭祀時所戴）、「玄冠綦組纓」（青色的帽子配雜色〔青黑色或赤黑色〕的繫帶，為士在祭祀時所戴）等，還有「居冠屬武」，則不配加垂帶，乃是平常家居所戴的帽子（註⁴⁹）。

大體而言，青色是天空的色彩，皇帝、諸侯戴青色的帽子具有象徵明白睿智如同藍天澄清明澈的意義；從色彩效果而言，作為正式的朝服或祭典的禮服，青色的帽子佩上紅色的繫帶，顯得端莊且顯目有精神；因此，古代的服飾雖以色彩來區分階級，但亦考慮到色彩心理的影響。

中國古代對衣著的要求，除了美觀與考慮色彩的心理效果外，更重要的是在區分社會階級：「士不衣織，無君者不貳采。衣正色，裳間色。」（註⁵⁰）意思是說：「貴族階級最底層的士，不穿染色的絲織衣服，不居官的時候就不可以穿不同顏色的上衣和下裳。一般官服的原則是上衣要正色，下裳要配間色。」根據鄭玄的解釋：「大夫去位，宜服玄端玄裳。」（註⁵¹）就是說士大夫離官去職後，適合上衣與下裳同一顏色，最好一律是青色（現代常用的「清一色」，或係出於此古代對於衣著的規定）。從色彩學的觀點來看，上衣以正色為主，下裳配以

間色，較有彩度與明度的變化；由陰陽五行的觀點來看，由於上身為陽、下身為陰，兩者有主從的關係，所以上衣採用主導的正色，下裳則採用為輔的間色。

在孔子(西元前五五一~四七九)時代，五行之說尚未流行，五行相剋的色彩理論還待形成。雖然如此，「正色」與「間色」並不只是作為色彩色相的指稱，其間應有主從的關係。孔子曾說過：「惡紫之奪朱也」(註⁵²)。在儒家傳統上，由於禮儀的規範，色彩具有其倫常的寓意，正色、間色的搭配有著明確的規定。前引《禮記》「玉藻」篇在縷述各階級貴族於各種場合的衣冠後，提到「玄冠紫綬，自魯桓公始也」(註⁵³)。魯桓公(在位西元前七一~六九四)只是諸侯，應該是戴「緇布冠纁綬」，祭典的時候纔戴「玄冠丹組纁」，如今僭越常規，採用青色的帽子配紫色的繫帶；東漢鄭玄(西元一二七~二〇〇)認為這是「僭宋王者之後服也，綬〔繫帶〕當用纁〔畫有圖案的繫帶〕」(註⁵⁴)。周朝滅殷後，為了讓殷人可以繼續奉祀他們的先祖，遂另立宋國，因此宋國的國君服色自成一格；孔子是殷人之後，曾經說過：「丘也，殷人也」(註⁵⁵)。因此，孔子對僭越宋王的服色特別不以為然，或許這是他說「惡紫之奪朱也」這句話的由來。孔子的這句話極可能是一個政治情況比喻，感慨周室式微，諸侯益發囂張。

此外，孔子也曾對穿衣原則有明確的指示：「君子不以紺緇飾，紅紫不以為褻服」(註⁵⁶)；根據宋朝邢昺(九三二~一〇一〇)的疏，就是說：「暗紅色、近黑的青色都不適合用作衣服的領子，紅色、紫色也不宜當作家常便服(不是晚近的法，當內衣解)」。一般人常斷章取義，認為孔老夫子老古板，反對穿著色彩鮮艷的衣服，其實並非如此膚淺；由於當時齊國流行暗紅色，孔子是魯國人，魯國在周室式微後，較能保持傳統的禮法，孔子遂遵守正統，反對流行；兼以近黑的青色色彩深黯，比起彩度較高的「正色」，感覺較不清爽。邢昺又進一步解釋：紅是「南方間色」、紫是「北方間色」，這類顏色不適合作為家居的便服，更不適合作為上班的「公服」(註⁵⁷)。雖然這種解釋未必就是孔子的理由，但大體上，孔子的穿著謹守規定，在適當的場合穿適當顏色的衣服；至於衣領的配色，可能那個時代沒有嚴格

的規定(或有規定，在孔子的時代也失據了)，孔子基本上主張採用高彩度的「正色」，而較淺的紅或紫色等不正的顏色都不穿，可能是因為衣領用正色與禮制規定上衣用正色在彩度上較搭配，有視覺上的考慮，亦或不定。總之，孔子穿衣服就如同他對飲食的態度一般，肉「割不正不食。不得其醬不食」(註⁵⁸)，非是個性挑剔使然，而是凡事皆以遵守禮制為準則，含有維持正統的深意。

色彩與方位

根據現存文獻來研判，商、周時代的天子以「類」祭奉祀上帝，尤其在天子出征之前。如《禮記》所載：「天子將出征，類乎上帝，宜乎社，造乎禴。」(註⁵⁹)意思是說：「天子將要出發巡視的時候，向上帝行『類』祭，向社〔即土壇〕行『宜』祭，並在宗廟裡舉行『造』祭。」根據研判，這段話可能是出自西周(西元前一〇〇〇~七七一年)初期。隨著時間的演變，「類」祭的重要程度減低，不再由天子親自主持，改由負責祭典的官員主持，誠如《周禮》中所言：「小宗伯之職，掌建國之神位，右社稷，左宗廟。兆五帝於四郊，四望、四類亦如之。」(註⁶⁰)值得說明的則是在四郊舉行的「兆」、「望」以及「類」等三種祭典。根據鄭玄的註解，五帝是青帝太昊、赤帝炎帝、黃帝、白帝少昊、以及玄〔黑〕帝顓頊，而五色土壇則依方位築設：青色在東、白色在西、赤色在南、黑色在北、以及黃色在中央(黃色在中央是後來才發展出的觀念，黃帝也可在南郊的祭壇奉祀)(註⁶¹)。由於「四望、四類亦如之」，所築的祭壇也是依據方位的色彩。在中國的傳統色彩觀裏，色彩與方位有關，其最初的關聯或許是出自「兆」、「望」、「類」等宗教祭典。現存於北京的土壇築於明朝(圖27)，其上即覆以五色土壤。筆者以為，此壇覆以五色土壤，當然源自古代築土壇的祭典儀式，但更可能是源自《尚書》「禹貢」一章裏所述的「分土作貢」(即依各地土壤的出產來訂定貢品)，文中提及各地的土色有「白壤」、「黑壤」、「赤色黏土」、「五色土」、「青黑色的土壤」、以及「黃壤」等(註⁶²)。土壇所用的五色土壤不但與五個方位有關，亦代表天子所轄的中國各地；即《詩經》所謂「溥天之下，莫非王土；率海之濱，莫非王臣」(註⁶³)。職是之故，五色

土壇應係象徵中國各地。

鄭玄所言之祭壇的色彩業已帶有五行的解釋，依方位色彩而築。事實上，中國古代的色彩理論與陰陽五行的理論有密切的關係。以唐朝孔穎達(西元五七四～六四八)對色彩的闡釋為例，可窺見此一複雜理論之大概。孔穎達說：「采色之中，玄色最貴」，因為「玄是天色，故為正」；「纁〔橙黃色〕是地色，赤黃之雜，故為間色」(註⁶⁴)。正色有「青、赤、黃、白、黑」，此五色為「五方正色」；不正的顏色就是「五方間色」，計有「綠、紅、碧、紫、駟黃」(註⁶⁵)。

根據孔穎達的進一步說明，正色和間色與方位、五行有根本的關係(註⁶⁶)。綠為東方間色，乃是由東方(木)正色的青與中央(土)正色的黃相剋而調成的；紅乃是南方間色，係由南方(火)正色的赤(或朱)與西方(金)的白相剋所調成的，因此，此處所說的「紅」應是較淺的紅(「赤白」)；碧乃是西方間色，係西方(金)的白與東方(木)的青相剋所調成的，是故，此處的「碧」應是淺青色(「青白」)；紫為北方間色，乃是北方(水)的黑與南方(火)的赤相剋所調成的，此地的紫不是藍、紅所調成的，而是較暗的紅(赤黑)；駟黃是中央間色，乃是中央(土)的黃與北方(水)的黑相剋所形成的，所以是指帶有點暗的黃(「黃黑」)。方位與色彩是較古老的觀念，出於何時，已不可考，但在周初應已確然成立，又於戰國以後與五行之說配合。根據五行相剋之理論所形成的色彩觀，蔚然成為中國傳統色彩學的主流(台語中以「正」與「不正」來形容色彩的準確與否，即保留此一古老的色彩用語)。

白色與喪服

根據《禮記》所記載，白色的帽子為喪服，有「縞冠玄武」，係指白色絹帽配黑色的垂帶，為祖父過世所著之喪服；有「縞冠素紕」，係白色絹帽滾麻布邊，為父、母過世所穿之喪服(註⁶⁷)。中國傳統喪服使用白色，可能是緣自殷、周以中國的北方為中心，該地冬季萬物肅殺，雪地一片蕭索蒼茫；後來又兼具方位色彩的寓意。前言，古代以紅色為日暮的色彩，因此以兼有雜色之紅色的幄帳飾覆棺材。等到五行方位之說在戰國時期開始流行後，才將西方屬白的觀念併入色彩的考慮。西王母居於西方

的崑崙山，而在道家傳統裏，人在逝世後，皆希望能去到西王母所居的崑崙山，彼地有一瑤池，《穆天子傳》中即記載周穆王(約西元前九七六～九二二)於此瑤池會見西王母：「天子賓于西王母……天子觴西王母于瑤池之上」(註⁶⁸)。因此，時至今日，在靈堂仍可見到懸掛「西歸瑤池」的橫披。由於「日薄崦嵫」的傳統觀念加上「西歸瑤池」的道家觀念，人逝世又稱「西征」；例如漢武帝(在位西元前一四〇～八七)在李夫人去世後，曾作一賦懷念，其中即有「超兮西征屑兮不見」(註⁶⁹)，意思是說：「你那麼快就到西方那麼遙遠的地方，再也見不到你。」因此，西方與逝世以及喪服與白色遂皆有密切的關聯。

由於白色與喪服的關係深中人心，白色的意義又有其特殊的傳統心理作用。例如，當一般人讀到辛棄疾(一一四〇～一二〇七)〈賀新郎〉中「易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪」一句時(註⁷⁰)，不但有白色的蒼茫冷冽之感，並立即聯想到荊軻自燕入秦刺秦始皇，有去無回，燕太子與賓客穿著喪服的白衣冠送行至易水，其豪邁悲慟正是「正壯士、悲歌未徹」(註⁷¹)。中國文學之色彩感最強烈者莫過於此。

古代色彩觀念的延續

繼新石器的彩陶文化後，殷商、周朝基本上也以黃土高原所謂的「中原」為政治、文化中心，因此，筆者以為，如同仰韶文化一樣，殷商與周朝也因補償單調的景觀而盛飾器物；之後，由於文明的發展，器物紋飾有更複雜的涵意，寓有更明顯之圖騰、神話、或宗教的意義。這種推論亦可能擴及建築。早期的建築除地基、柱礎外，地表建築業已無存，無從印證此一推測。但從後來傳統建築的盛飾看起來，早期的中國建築應與商、周的器物一樣的盛飾，雕樑畫棟；雖然不見得一定與地裡景觀有關，或只是追求視覺的華麗效果，但可以肯定，絕非如同日本學者伊東忠太原所稱，由於缺乏良質木材，方施以色彩，是「不得已」的彌補措施(註⁷²)。

再進一步揣測，出自黃土高原長期因補償作用而形成的重彩繁飾傳統，在中原文化擴展到南方後，則起了變化；南方植物繁茂，週遭色彩濃豔，因此藝術表現從補償作用轉變為反映作用，反映南國的繽紛色彩，而愈形輝煌。

職是之故，傳統建築中之南方的建築裝飾比北方濃豔，效果更見富麗堂皇。到了亞熱帶的台灣，益形如此；以台灣的廟宇為例，上漆尚不足以表現對裝飾色彩的需求，還貼上五顏六色的琉璃片，在亞熱帶晴空豔陽的照射下更形輝煌燦爛，表現了台灣對濃烈色彩的特殊喜好。因此，從色彩美學的觀點而言，台灣廟宇的盛飾有其獨特的美感。台灣建築色彩的濃郁係源自傳統建築，再配合地宜，發展出色彩特別鮮艷亮麗的裝飾特色。再以台灣廟宇裝飾常見的交趾陶為例，雖於明末清初由廣東傳入台灣，但經同治年間（一八六二～一八七二）的葉王發揚光大，色彩更為豐富豔麗，之後交趾陶遂為台灣建築裝飾的標誌之一，更加美輪美奐、多彩多姿（圖 28）。

喜愛豔麗的色彩，乃是人之常情。簡而言之，民間傳統建築與器物的濃豔色彩只是這一個「裝飾」傳統的延續，至於建築形制的變化，諸如屋頂的造型、柱式、斗拱、或懸魚，隨時代、地域而不同；裝飾圖案有象徵的意義，例如禁壓火災的蚩吻（龍之九子之一）等，變化豐富，另有含意，均非本文所能涵蓋；中國建築特色之一的色彩，則除了明顯的裝飾作用外，尚有「表意」的考量。

傳統廟宇（特別是台灣所見者）多以紅色或與紅褐色作為整體的裝飾底色，應如「紅」字最早的寫法所表示的一樣，與「殺人以祭之」或「殺犧牲以祭之」的宗教祭典有關，也與古代「戈」祭與代表戰事的干戈有關。這種關係再進一步衍申，象徵盡忠，例如「赤膽丹心」；由於這種關聯，在《三國演義》裏也就安排關公成為紅臉來象徵他的節義，成為台灣商家最常奉祀的神祇（圖 29）。此外，我們再以園山忠烈祠的圍牆與建築本體為例，亦是以暗紅色為主，也是延續這種節烈的含義。這類的例子限於篇幅，無法一一枚舉；要言之，台灣文化頗有傳承古代中國的傳統者，但在發展過程中不乏因地置宜的改變，色彩即為其中之一。

註釋

1. Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China* (New York: The Metropolitan Museum of Art in corporation with Alfred A. Knopf, Inc., 1980), 頁 268, 第 70 條目與頁 316, 第 91 條目。
2. R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (London: The Clarendon Press, 1938), 頁 75-76。
3. 四川省文物管理委員會等，〈廣漢三星堆遺址一號祭祀坑發掘簡報〉《文物》第 10 期（1987）：頁 1-14。四川省文物管理委員會等，〈廣漢三星堆遺址二號祭祀坑發掘簡報〉《文物》第 5 期（1989）：頁 1-20。
4. 中國社會科學研究院編，《殷墟發掘報告 1958-61》（北京：考古研究所，1987），頁 265-79。
5. 于非闇，《中國畫顏色的研究》（九龍：南通圖書公司，無出版日期），頁 2-3, 7-8。此書是此類著作中最詳盡者，有英譯本，Jerome Silbergeld 與 Amy McNair 合譯，*Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Time* (Seattle, WA: University of Washington Press, 1988)。其間所提及之材料與英文名稱均經美國華盛頓特區的弗利爾美術館技術部門復驗與考訂，頗可據為國畫材料與中國傳統色彩英譯名稱的參考。全書的翻譯無大瑕疵，但譯者所加的序文卻顯出對中國文化與藝術的了解程度，讀之不禁莞爾。
6. 屈萬里，《殷虛文字甲編考釋》，上、下兩冊（台北：聯經出版事業公司，1984），頁 72 第 247 條之 3，
7. 全上，頁 76 第 262 條。
8. 《周禮注疏》，十三經注疏版（北京：中華書局影印，1979），卷廿五，頁 811。
9. 鄭玄解做以鮮血來塗鐘鼓，賈公彥解作以鮮血來祭拜，今從鄭玄。
10. 《春秋左傳正義》，十三經注疏版，卷五十四，頁 2134。
11. 《周禮注疏》，卷十八，頁 758。
12. 《說文解字》，四部叢刊初編縮本（台北：台灣商務印書館，無日期），卷一上，4。
13. 全上。
14. 《儀禮正義》，十三經注疏本，卷廿七，頁 1094。
15. 黃然偉，《殷商青銅器賞賜銘文研究》（台北：龍門書店，1978），頁 222。
16. 屈萬里，前引書，遍及全書諸條，不一一列舉。
17. 全上，頁 563 第 2653 條、頁 591 第 2770 條、頁 599 第 2802 條。

18. 全上，頁 548 第 2578 條。
19. 全上，諸如頁 29 第 89 條、頁 36 第 36 條、頁 95 第 326 條、頁 660 ~ 661 第 3062、3063、3064 等條。
20. 全上，如頁 541 第 2546 條、頁 620 第 2886 條、頁 652 第 3023 條、頁 665 第 3083 條、頁 676 第 3147 條、或頁 677 第 3157 條。雖然筆者曾就卜辭內容或卜人來分析是否與用色有關，但尚未能發現色彩與特定內容有一定的關係。
21. 馬王堆出土報告見湖南省博物館暨中國科學院考古研究所編，《長沙馬王堆一號漢墓》上、下冊（北京：文物出版社，一九八三）。有關馬王堆的論文甚多，收入湖南省博物館，《馬王堆漢墓研究》（長沙：湖南人民出版社，一九七九），書後尚輯有其它未收的論文目錄。英文也有一些關於馬王堆的論文，但多只是提出反對的意見，除了鮮少創見外，還主張研究古代中國的藝術無須藉諸中國文獻，如任教於西雅圖華盛頓大學的 Jerome Silbergeld 所提出者，見於渠文“Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note,” *Early China* No.8 (1982-83), 頁 79-92。此一主張爾近在美國學術界四、五十歲的學者間已蔚為主流，有愈來愈盛的情勢，雖為識者所不值，但此一現象也應為國人注意，藉此特為提起。近年來以這種完全無顧古文獻資料的研究方法，可以一篇討論秦始皇兵馬俑的文章為代表，任職於捷克布拉格國家美術館的 Ladislav Kesner, “Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor’s Army,” *Art Bulletin* 77 (1995): 頁 115-132。雖然此文在西方學術界引起重視，並一時引為定論，由於不是從中國古代的思想角度來考量，其間立論頗有為筆者反對者，另已為文詳加反駁。
22. 此觀察由商志譚首先提出，〈馬王堆一號漢墓「非衣」試釋〉，收在湖南省博物館，《馬王堆漢墓研究》，頁 240-245。
23. 《淮南子》四部叢刊初編縮本，卷九：「主術訓」，頁 56。
24. 《儀禮正義》，卷三十五：「士葬禮」，1128，鄭玄注。
25. 安志敏，〈長沙新發現的西漢帛畫試探〉，《馬王堆漢墓研究》，頁 246-255。孫作雲，〈長沙馬王堆一號漢墓出土畫幡考釋〉，《馬王堆漢墓研究》，頁 256-265。
26. 馬雍，〈論長沙馬王堆一號漢墓出土帛畫的名稱和作用〉，《馬王堆漢墓研究》，頁 266-275。
27. 芝加哥大學的巫鴻持此見解，見 Wu Hung, “Art in Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” *Early China* 17 (1992): 頁 111-144.
28. 《春秋左傳正義》，十三經注疏版，卷四十九：昭公二十年，頁 392。
29. 《戰國策》，四部叢刊初編縮本，卷五：「楚策」，頁 122。
30. 韓非（約西元二八〇~二三三），《韓非子》，四部叢刊初編縮本，卷十一：「外儲說」左上，頁 57。
31. 葛洪，〈抱朴子〉，四部叢刊初編縮本，「內篇」卷四：「金丹」，頁 17-27。
32. 詳見拙作，“*Nei Jing Tu, a Daoist Diagram of the Internal Circulation of Man*,” *The Journal of the Walters Art Gallery* 49/50 (1991/92): 141-158.
33. 葛洪，前引書，頁 21。
34. 全上，頁 19。
35. 《禮記正義》，十三經注疏版，卷九，頁 1301。
36. 《禮記正義》，卷九，頁 1302。
37. 《楚辭補注》，卷九，頁 108。
38. 巫鴻亦持此見解，前引文，特別是頁 127-128 及註 47.
39. 《楚辭補注》，卷九，頁 108。孫作雲首先指出土伯的解釋，見渠之〈馬王堆一號漢墓漆棺畫考釋〉，收於《馬王堆漢墓研究》，頁 377-386。
40. 《周禮注疏》，卷八，頁 692。
41. 中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集》繪畫編 1（北京：人民美術出版社，1986），頁 16，圖版 35 說明。
42. 曾布川寬，〈崑崙山と昇仙圖〉，《東方學報》五十一期（一九七九年）：頁 83-185，尤其頁 152。
43. 《山海經》，四部叢刊初編縮本，卷二，頁 15。
44. 《山海經》，卷二，頁 14。

45. 全上。
46. 《禮記正義》，孔穎達序，頁 1223。
47. 全上。
48. 《周禮注疏》，卷十九，頁 768。
49. 《禮記正義》，卷二十九：「玉藻」，頁 1477。
50. 《禮記正義》，卷二十九，頁 1477。
51. 全上。
52. 《論語注疏》，十三經注疏版，卷十七：「陽貨」，頁 2525。
53. 《禮記正義》，卷二十九：「玉藻」，頁 1477。
54. 全上。
55. 《禮記正義》，卷七：「檀弓上」，頁 1283。
56. 全上，卷十：「鄉黨」，頁 2494。
57. 全上。
58. 全上，頁 2495。
59. 《禮記正義》，第十二章：「王制」，頁 1333。
60. 《周禮注疏》，卷十九，頁 766。
61. 全上。
62. 《尚書正義》，十三經注疏版，卷六：「禹貢」，頁 146-153。
63. 《毛詩正義》，十三經注疏版，卷十三～一：「四月」：「北山」，頁 463。
64. 《禮記正義》，卷二十九：「玉藻」，頁 1477。
65. 全上。
66. 全上。
67. 《禮記正義》，卷二十九：「玉藻」，頁 1477。
68. 《穆天子傳》，四部叢刊初編縮本，卷三，頁 8。傳統上認為周穆王會西王母乃在求取不死之藥，並對兩者間的關係有浪漫的遐思，就像楚懷王（在位西元前三二八～二九九）在「雲夢之浦」於夢中遇會神女一樣。爾近有美國學者主張周穆王會西王母應具有政治意義，係在於「重新釐定特定的常規與手段、法則與法規，俾便加強周室的統治。」（the specific norms and measures, rules and regulations that must be procured to (re)legitimate Chou rule）。Deborah Porter, "The Literary Function of K'un-l'un Mountain in the Mu T'ien-tzu chuan," *Early China* 18 (1993): 頁 73-106。其說不無見地，特此提及。
69. 班固（西元三二～九二），《漢書》，二十五史版（上海：古籍出版社，1986），卷九十七上：「外戚傳」，頁 366-367。
70. 辛棄疾，〈賀新郎〉，唐圭璋，《宋詞三百首箋注》（台北：台灣學生書局，1971），頁 153-154。
71. 全上。
72. 伊東忠太原，《中國建築史》，陳清泉補譯（台北：台灣商務印書館，1971），頁 62。大陸學者有承習此說者，認為黃土地區缺乏木料，但因應當地季風半乾旱氣候，而發展出以土基與木構地表建築的「土木混合結構」。這是解析中國建築發展的另一種角度。見石寧與劉嘯，〈中國古建築特色的形成與地理環境的關係〉，《文物》第 5 期（1986）：頁 61-67，77。

插圖出處

- 圖 1 黑陶甕 新石器時代
(出自《中國歷史博物館》，圖版 18)
- 圖 2 雙格石研磨盤 新石器時代
(出自《中國歷史博物館》，圖版 12)
- 圖 3 人面魚紋彩陶盆 新石器時代
(出自《中國歷史博物館》，圖版 2)
- 圖 4 鸕魚石斧圖彩陶缸 新石器時代
(出自《中國美術全集》繪畫編 1，圖版 31)
- 圖 5 舞蹈紋彩陶盆 新石器時代
(出自《中國歷史博物館》，圖版 9)
- 圖 6 「婦好」銅鴉尊 商朝
(出自《中國歷史博物館》，圖版 33)
- 圖 7 漆雕木器遺痕 商朝
(出自《南京博物院》，圖版 33)
- 圖 8 錯金銀獸首形銅軛飾 戰國時期
(出自《中國歷史博物館》，圖版 76)
- 圖 9 彩繪木雕小座屏 戰國時期
(出自《中國美術全集》雕塑編 1，圖版 188)
- 圖 10 狩獵紋豆 春秋時期
(出自 Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China*, pl. 70)
- 圖 11 音樂狩獵戰爭紋壺 春秋時代
(出自 Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China*, pl. 91)
- 圖 12 鎮墓獸 河南信陽長台關一號楚墓
戰國時期
(出處不詳)
- 圖 13 太陽巫祝圖 滄源岩畫 新石器時代
(出自《中國美術全集》繪畫編 1，圖版 22)
- 圖 14 圓舞圖 滄源岩畫 新石器時代
(出自《中國美術全集》繪畫編 1，圖版 23)
- 圖 15 祭神舞蹈圖 花山岩畫 新石器時代
(出自《中國美術全集》繪畫編 1，圖版 28 之二)
- 圖 16 祭祀狩獵塗硃牛骨刻辭(反面) 商朝
(出自《中國美術全集》書法篆刻篇 1，圖版 3) 刻辭記載：有雲自東來，有虹自北飲於河
- 圖 17 馬王堆畫幡 西漢
(出自《湖南省博物館》，圖版 79)
- 圖 18 太極八卦圖
(出自 Arnold Toynbee, *Half the World: The History and Culture of China and Japan*，封面書套)
- 圖 19 馬王堆畫幡 細部 西漢
(出自《長沙馬王堆一號漢墓》下冊，圖版 77)
- 圖 20 啓蓋後的黑漆素棺 馬王堆一號漢墓
西漢
(出自《長沙馬王堆一號漢墓》下冊，圖版 24)
- 圖 21 黑底彩繪棺 馬王堆一號漢墓 西漢
(出自《湖南省博物館》，圖版 74-76)
- 圖 22 朱底彩繪棺 馬王堆一號漢墓 西漢
(出自《湖南省博物館》，圖版 77)
- 圖 23 朱底彩繪棺頭檔 馬王堆一號漢墓
西漢
(出自《湖南省博物館》，圖版 78)
- 圖 24 刻日月山形紋灰陶尊
(出自《中國美術全集》繪畫編 1，圖版 35)

圖 25 錦飾內棺 馬王堆一號漢墓 西漢
(出自《長沙馬王堆一號漢墓》下冊，圖版 37)

圖 26 彩繪朱漆內棺 曾侯乙墓 戰國時期
(出自《中國美術全集》工藝美術編 8，圖版 12)

圖 27 五色土方壇 北京 明朝
(出自《中國美術全集》建築藝術編 6，圖版 34)

圖 28 交趾陶屋脊裝飾 清朝(?)
(出自行政院新聞局，《中華民國八十二年案曆》)

圖 29 關公 布袋戲木偶 「亦宛然」布袋戲團 現代
(出自行政院新聞局，《中華民國七十七年案曆》)



圖 1 黑陶罍 新石器時代



圖 2 雙格石研磨盤 新石器時代

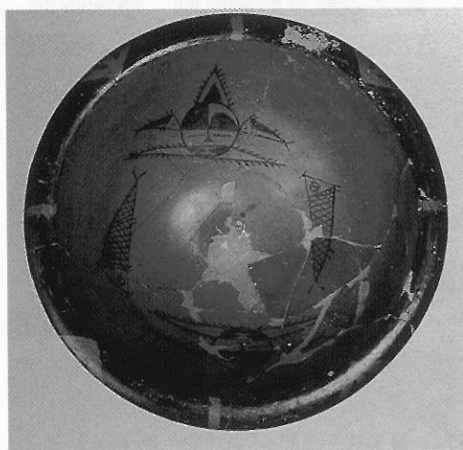


圖 3 人面魚紋彩陶盆 新石器時代

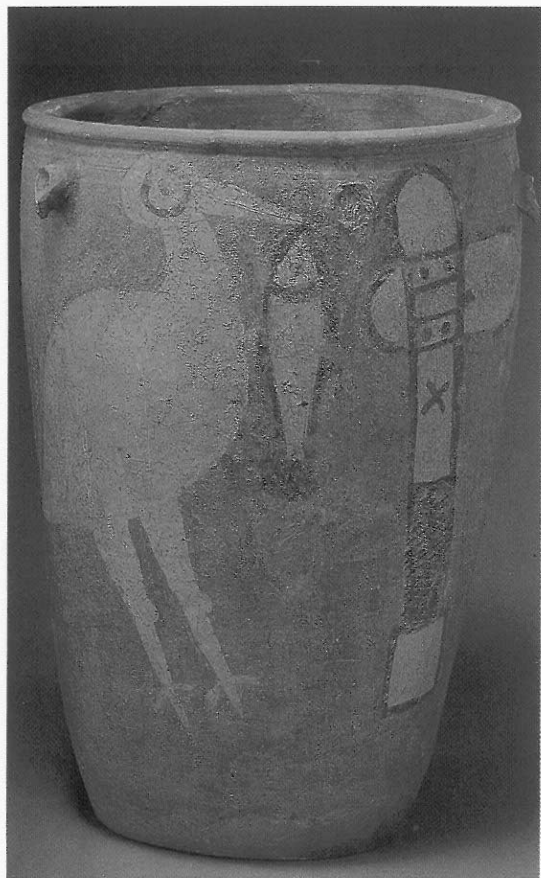


圖4 鸛魚石斧圖彩陶缸 新石器時代

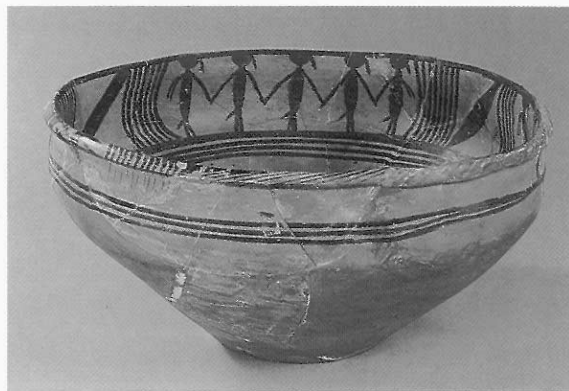


圖5 舞蹈紋彩陶盆 新石器時代



圖7 漆雕木器遺痕 商朝



圖6 「婦好」銅鸞尊 商朝



圖8 錯金銀獸首形銅軛飾 戰國時期



圖9 彩繪木雕小座屏 戰國時期

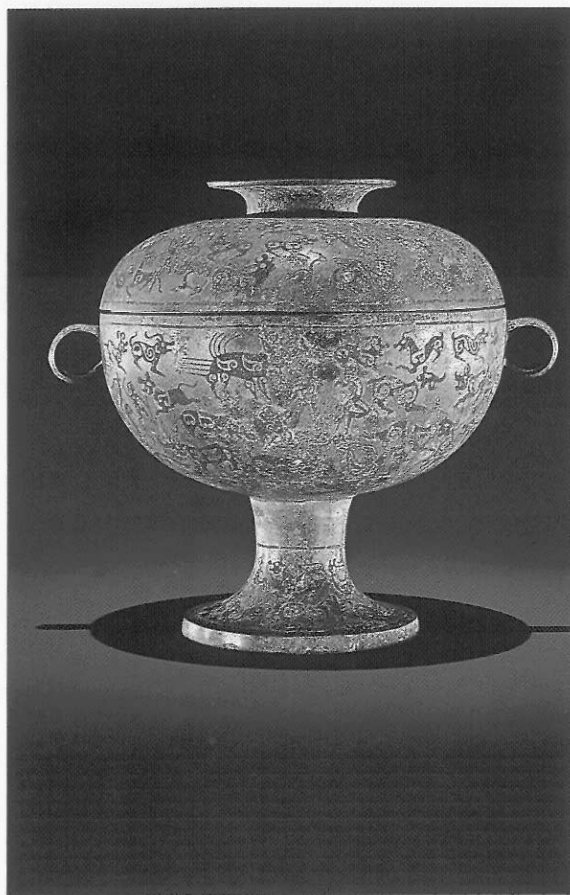


圖10 狩獵紋豆 春秋時期



圖13 太陽巫祝圖 滄源岩畫 新石器時代

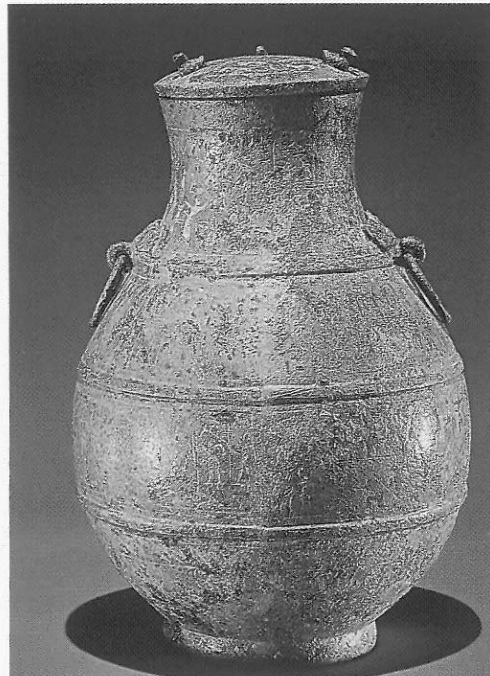


圖11 音樂狩獵戰爭紋壺 春秋時代



圖12 鎮墓獸 河南信陽長台關一號楚墓戰國時期



圖 14 圓舞圖 滄源岩畫 新石器時代



圖 15 祭神舞蹈圖 花山岩畫 新石器時代



圖 16 祭祀狩獵塗硃牛骨刻辭 (反面)
商朝

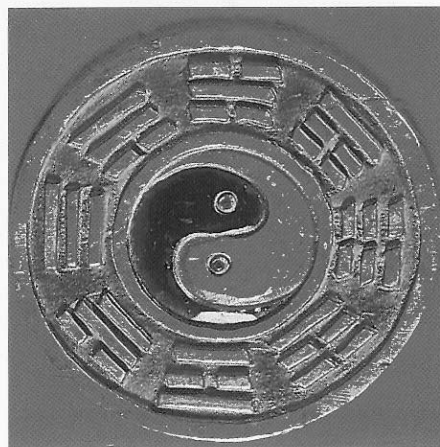


圖 18 太極八卦圖



圖 17 馬王堆畫幡 西漢



圖 19 馬王堆畫幡 細部 西漢

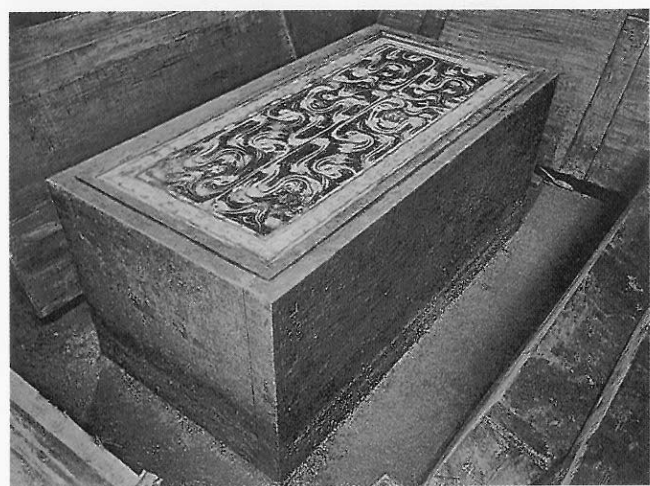


圖 20 啟蓋後的黑漆素棺 馬王堆一號漢墓 西漢



圖 21 黑底彩繪棺 馬王堆一號漢墓 西漢



圖 22 朱底彩繪棺 馬王堆一號漢墓 西漢



圖 23 朱底彩繪棺頭檔 馬王堆一號漢墓 西漢



圖 24 刻日月山形紋灰陶尊

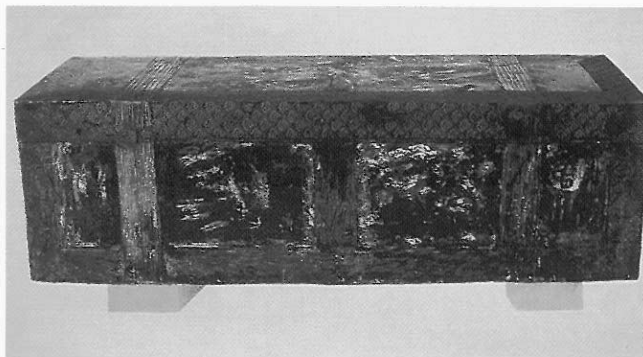


圖 25 錦飾內棺 馬王堆一號漢墓 西漢

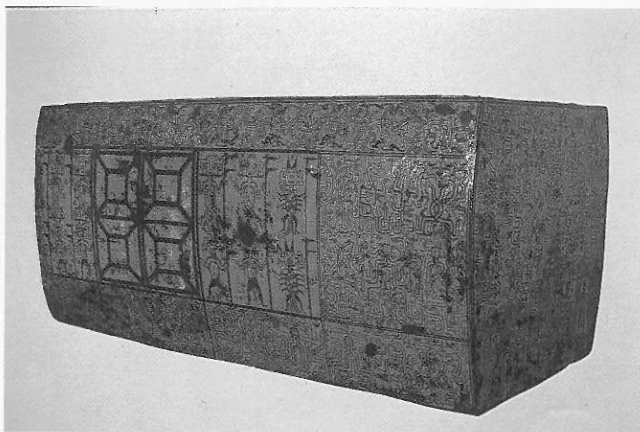


圖 26 彩繪朱漆內棺 曾侯乙墓 戰國時期

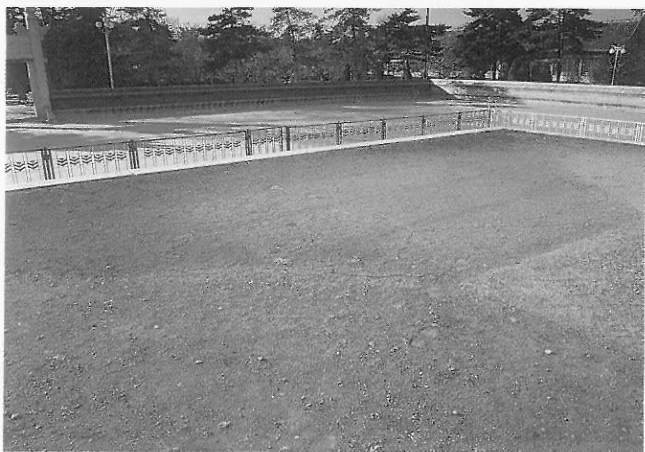


圖 27 五色土方壇 北京 明朝



圖 28 交趾陶屋脊裝飾 清朝（？）



圖 29 關公 布袋戲木偶 「亦宛然」
布袋戲團 現代