

從
圖騰觀點
探討彩陶紋飾
的內在意涵

曾肅良
淡江大學 講師

前言

直到目前，在世界各地所發現的原始藝術，種類繁多，各有各的藝術特色，但是我們在浩繁的裝飾紋樣之中，却可以發現其中相似的通則。它們都依循著由初步寫實到抽象表現的軌跡運行，同時不約而同地以象徵式的幾何式符號描繪、刻塑在器物或岩石之上。歷來各國的學者，不斷地從社會、歷史、宗教、審美、心理、科技等各個角度來探索，企圖找到合理的解釋，也獲致了相當可觀的成果。

一般學者認為，一切文化現象，都受到當時整體生活的制約，一切藝術活動均是當時社會現象的反映。法國藝評家泰納主張：「人類精神的產物，正如活的自然產物一樣，只能由他們的環境來說明。」（註一），因此要瞭解某一國家或民族的藝術活動的歷史，就必須研究在它的居民環境中所曾發生的各種變化歷程。

中國新石器時代的彩陶藝術，同樣反映了當時人們的生活、思想和感情。在如此種類複雜的裝飾紋樣之中，我們想要指出每種紋飾所摹擬的原型，是有著一定程度困難的，因為隨著彩陶文化的發展，它們幾乎不約而同地演化成將自然形態抽象化的幾何圖形。

我們可以在世界各地出土的史前彩陶上，甚至現存原始部落所製作的彩陶上，發現其中有著隱約的關聯性。除了中國之外，在中東的伊朗、伊拉克，北方的蘇聯地區、美洲和東南亞地區，學者們都發現了許多彩陶遺存，在裝飾手法和審美趣味上，所呈現出象徵式幾何圖

形的傾向，都存在某一程度的相關性。由於如此，西方學者安特生曾大膽主張：「中國的史前彩陶文化源自於西方史前文化。」他認為在中國彩陶上所表現出來的幾何式趣味並未在往後的陶瓷發展中明顯地見到，而且幾何式的裝飾觀念似乎一直在西方的藝術發展史中屢見不鮮。雖然此項論點，已經在中國大陸各地陸續出土了時間更為久遠的彩陶文化之後，遭到許多學者的質疑。安特生的推論錯在於尚未見到更多新的出土資料，而且他並未深刻去了解中國彩陶上幾何式的象徵紋飾，事實上仍以演化變形的手法大量遺存在往後的商周青銅器、陶瓷器和石刻之中。但是安特生的看法卻首先點醒我們，對於史前彩陶藝術在世界人類文化史中所表現出來的相關性的注意。因此現代許多學者仍保持著相當大的熱情，意圖探討為什麼彩陶的裝飾紋樣，不大使用寫實的方式，而採用了充滿象徵意味的幾何式圖像來表現，在這些眾多的紋飾之中，代表了何種層面的審美和社會的意義。這是一個耐人尋味的問題，基於原始藝術是群體生活、思想和感情的集體表現，我們必須從原始民族的生活軌跡中去尋繹出其中的變化因素。

奧地利心理學家阿德勒認為：「人類文明之中，沒有任何一種生活，不是以群體生活為基礎。」（註二），因此在史前彩陶所表現的裝飾性趣味，是一種集體性生活的綜合形象，而非原始藝術家個人的癖好，即使有也將降至最低程度。在繁雜的紋飾之中，不僅包含審美的因素，更反映了集體生活中種種的內在意義，絕非單純審美的意圖而已。在紋飾的象徵背後，隱藏了無數宗教、文化、心理層面的種種訊息，而做為史前部落精神象徵的「圖



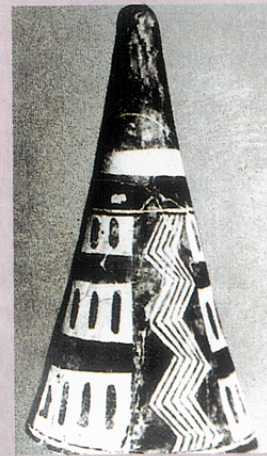
彩繪碗 伊朗



彩陶 蘇聯地區



彩繪高足盃內飾 西亞



號角形罐 伊朗

騰」(Totem)，正是史前人類心靈與現實生活的投影，它凝聚了宗教、心理與審美的多重意義。圖騰現象的發生與表現，是史前文化共通的發展軌跡，圖騰是一個最主要的關鍵，經由對它的研究，可以深入史前社會光怪陸離的宗教、社會和審美傾向，本文擬就圖騰的了解，來解讀在彩陶紋飾中傾向以象徵性手法表現所蘊藏的重重密碼。

一、圖騰是原始藝術的源起

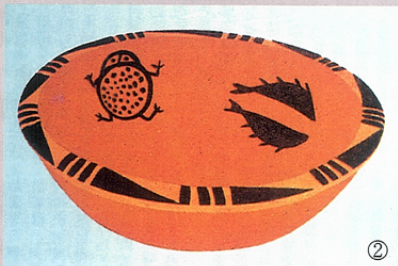
在史前時代，部落是人們的界限，因此圖騰美感的集體性特徵是顯而易見的。由於圖騰做為一個部落的標誌或族徽，被表現在史前器物的裝飾之中，因此在眾多出土的彩陶上，我們可以明顯地區分出如半坡、馬家窯、廟底溝、半山、辛店等不同部落、不同時期的圖騰裝飾的表現手法，它標誌著不同聚落文化與深層心理的各種外在形態。

依據學者的推論，圖騰的萌芽約在距今五萬年到二十萬年的舊石器時代，事實上屬於新石器時代的彩陶文化，可以說已經進入了「衰退」或者稱之為「轉化」的階段。雖然有些紋飾與原始圖騰的外在聯繫已經轉化而不易辨認，但是其做為圖騰和審美的意識仍承襲自遠古，一脈相承，依舊閃爍著不可磨滅的光輝。追尋其中變化的軌跡，仍有許多紋飾保留著圖騰的清晰形象，雖然圖騰形象與意義是不斷變異轉化的過程，但是在彩陶的紋飾上，圖騰形象與意識的表達依然濃郁，而且在審美意義上，所呈現的重要性正逐步地增強之中。

圖騰所表現的是一種古老的情



①



②



③

- ①半坡人食魚紋盒
- ②半坡文化魚紋盒
- ③半坡文化魚蛙紋盒

感和意念的反射，是部落集體生存欲求、宗教情感、審美觀念的合成，因此它隨時空的變異而轉化，是可以理解的必然過程。在我國商周青銅器上的鳥獸形象顯然是遠古圖騰形象的變體。所謂「鑄鼎象物」的「物」，指的即為圖騰。正是由於以變相的形式承繼了諸如鴟鴞、象、犀、牛、虎等圖騰，使得青銅器紋飾更為豐富。又如在湖北江陵馬山一號墓出土的戰國器物上的龍鳳形象，表達了古代楚人生趣盎然的審美傾向。而在秦漢的瓦當殘存之中所發現的鳥紋，也保留著對鳥圖騰形象的記憶。因此，早期大陸學者郭沫若認為：「我國自來器物款識

之性質，凡圖形之作鳥獸蟲魚之形者，必係原始民族之圖騰或其子遺。其非鳥獸蟲魚之形者，乃圖騰之轉變，蓋已有相當進展之文化，而已脫去原始畛域者之族徵也。」
(註三)

眾所周知，在遠古時代，廣大的中國大地上有著眾多的氏族部落，每一個部落都崇奉一個或兩個以上的圖騰，為了互相區別辨識，他們在住地、房屋、舟車、用具上甚至身體上以各種方式描繪或雕刻屬於自己部落的圖騰形象。在彩陶裝飾上我們正可以發現此一遺跡。譬如在半坡遺址出土的彩陶上，描繪著許多動物紋樣，有人面魚紋、魚紋、鹿紋等等，依據學者的統計，以魚為紋樣的彩陶佔了大多數，以人面魚紋和人面與魚形合體的紋飾共出現八種之多，是一種半人半魚的形象。魚形是半坡文化最具代表性的紋飾，不但數量最多而且其中蘊含著許多變化，原則上它們都是以簡化的象徵式、幾何式手法來表現。

屬於仰韶文化的姜寨文化遺址的彩陶上，主要也以魚紋來表現紋樣裝飾，魚紋有單體、複體的變化。大略區分可以分成魚紋、魚蛙紋、人面魚身紋三種形式。基本上學界認為，魚是半坡和姜寨文化的圖騰，他們不但將魚紋畫在彩陶盆或罐上，更將之做為陪葬器具。

一九五八年甘肅省甘谷縣西坪出土了一件屬於仰韶文化廟底溝形式的彩陶瓶，上面描繪著一個人面蜥蜴紋，人面有尾，尾部高捲至頭，僅有雙足，每足四爪，似乎這是一種人面、蜥蜴紋合體的圖騰形象。(也有學者認為是魚紋與人面的合體圖騰)。而在一九八五年十二月，雲南元江縣它克鄉發現了一處新石器時代中晚期的崖畫，在崖



廟底溝文化人面蜥蜴紋瓶



廟底溝文化「觀魚石斧圖」彩陶缸

面最高的右側部份，畫了兩隻身體彎曲、在地面爬行的蜥蜴圖像，它們在崖畫所佔的形體最大，線條簡鍊，形象生動，有學者認為：「肯定是象徵著一種崇拜的對象，也許即為處於原始狀態的龍圖騰形象。」

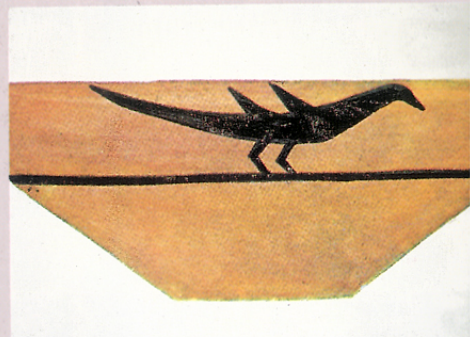
(註四)

此外，一九八一年河南臨汝閻村以東仰韶文化墓地中出土的一件彩陶缸上，出現了「鶴魚石斧圖」紋飾，吸引了學界的矚目。彩陶缸左側畫了一隻健壯豐滿的鶴鳥，長嘴短尾，引頸直立，嘴上叨住一尾魚，右邊則畫了一把石斧；大陸學者嚴文明認為：「將此解釋為應是屬於鶴圖騰氏族所表現的具體圖騰形象。」(註五)

廟底溝出土彩陶的紋飾，主要以鳥紋和蛙紋為主，而且並不以寫實來表現，而以象徵性、寫意或符號的方式來表現。馬家窯文化遺址中的彩陶器紋樣也多為象徵性的幾何紋樣，主要以螺旋形和水波紋做為表現重點，大陸學者石興邦認為，「螺旋形紋是由鳥圖騰變化而來，而水波形紋則由原始的蛙圖騰形象轉變而來。」

二、圖騰在彩陶文化中的意涵

就圖騰本質來說，圖騰是原始民族企圖對外在世界，在宗教性和藝術性上原初的掌握，它基本上是史前人類精神現象的外射。圖騰是在原始民族與自然界抗爭與協調的生存過程中將所產生一切思想、感情將之物態化、形象化的一個具體表現。事實上，在原始民族所創作的圖騰形象裡，功利性、實用性的考量是先於審美因素的，就連宗教



廟底溝彩陶上的鳥紋

性的內涵也是為著生存條件的制約而產生的一種妥協式的精神崇拜或壓抑。因此彩陶在做為一種圖騰藝術的表達上，是不能單純地只用審美的觀點來看待的。在它所呈現出來複雜的紋飾裡，蘊藏了生存欲求、宗教信仰與審美情緒三個層面，三者交融而展現出彩陶紋飾的神秘外衣。簡單地說，在彩陶紋飾所含藏的圖騰內涵裡，其本質是在神性的外觀中表現出視覺的生動感和心理的愉快、振奮感。

就生存欲求而言，圖騰做為氏族的標誌或徽記，不能說它們是沒有實用目的的，在和大自然互相制約的生命過程之中，生活資源的匱乏和災厄的困頓所產生的阻力，促使史前人類因強烈的生存欲望，而思維著許多周遭諸如食物、繁殖、抵禦外敵的種種問題。在中國廣西



馬家窯文化彩陶上的水波紋

左江花山岩壁畫就有祭龍神(水神)以求防止洪水泛濫的畫面。(註六)又如在大溪文化遺址之中，不少墓葬均以活魚陪葬，其中有一墓主，口咬兩尾大魚，其形象正像是半坡和姜寨彩陶盆上的人面魚紋，這似乎說明了仰韶文化彩陶上的魚紋、人面魚紋，是在表達史前人類對於食物的憧憬，而轉化成一種部族共通需求的氏族徽記——魚圖騰。正如馬家窯的彩陶上的水波紋飾是表達先民對於水的渴望。

就生存的實用性目的而言，也有許多彩陶紋飾殘留著實用器物演化的痕跡，其中最為常見的即為編織形式的紋飾。

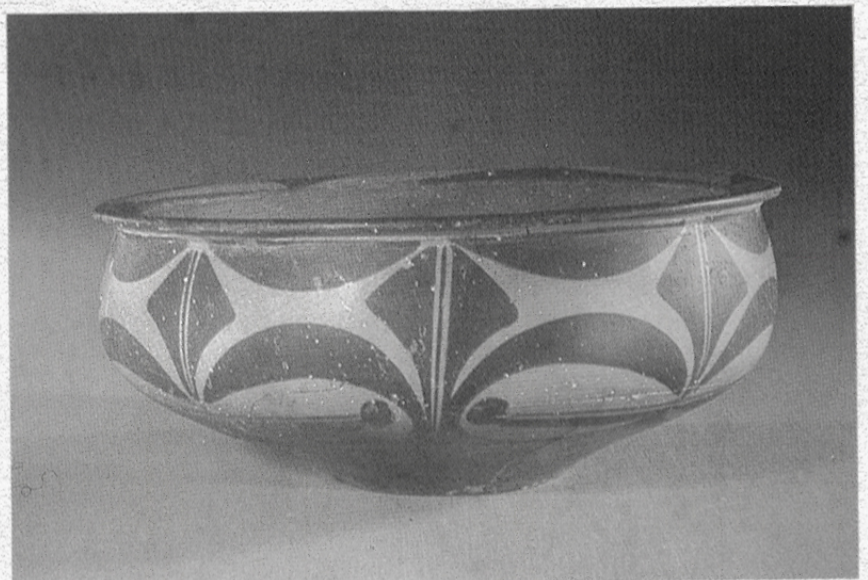
在人類手工技藝的演進歷史中，編織手工技藝要早於製作陶器，至於竹、木（如葫蘆、南瓜）或植物纖維編織而成的衣物或容器，常常是以經緯交錯、重疊的方式為之，因此我們在彩陶的紋飾或器型上不難發現竹木籃具的造型或衣物編織的紋樣遺存。而在製作陶器的初期，常先是以籃筐做為陶器



廣西左江花山岩畫



半山文化彩陶上常見格狀菱形紋



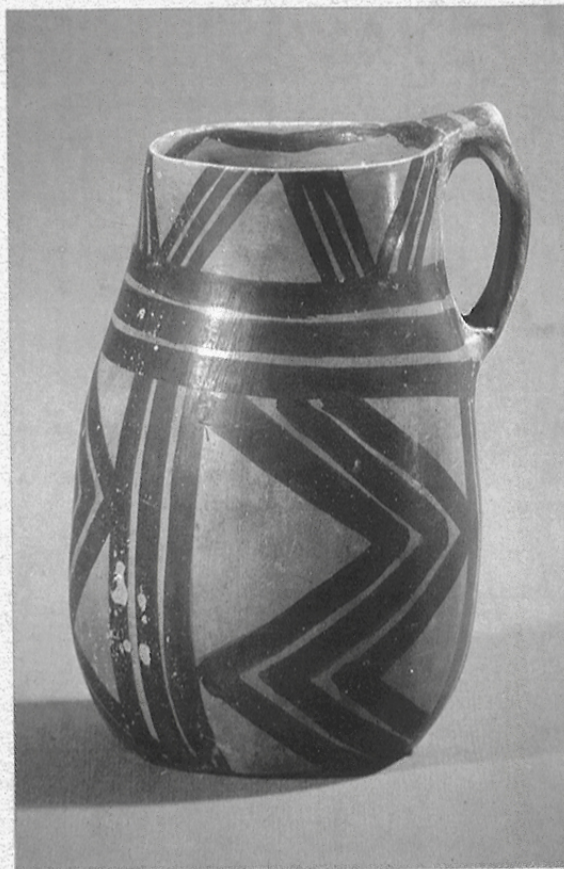
廟底溝彩陶上常見星狀紋飾

的內模外範，來達到製陶成形的效果。籃筐成為陶器的模型，而留在陶器上的編織印痕，也使人產生一種美感。那些製陶工人，竭力把新的陶器製作成舊有籃筐的形象。

（註七）就正如青銅器時代，人們因模仿而保留陶器的造型和紋飾的道理一樣。

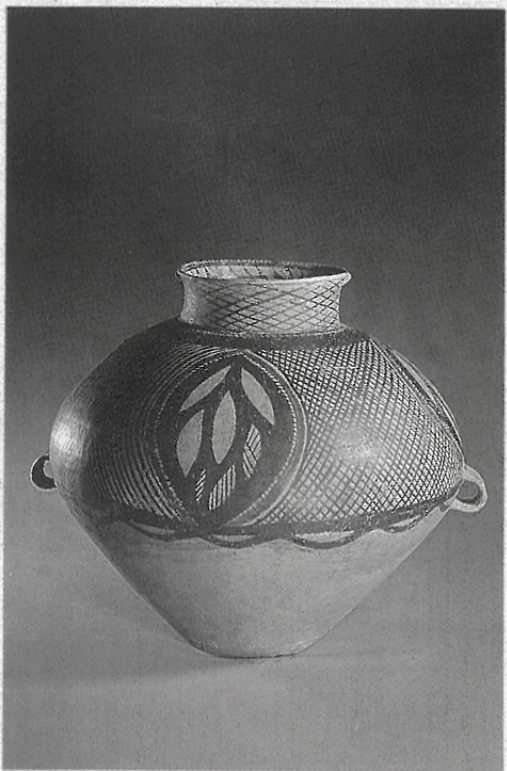
因前述道理，我們可以在彩陶的紋飾裡，清楚地看到由編織物轉化而成的紋飾圖案。如半山文化的網狀、鋸齒狀、方格狀、菱形紋飾，馬家窯的螺旋紋、水波紋（似乎也是一種編織紋的遺存），廟底溝文化裡由星形紋所組成的網狀圖案，以及馬廠文化中的菱形、回紋、幾何式反覆交叉的變化、方折連續的波狀紋飾和以橫直線條交織的網狀紋飾，都說明了此類彩陶上常見的紋飾，應當是竹木編具或衣物編織的轉化和遺存。

另外，在彩陶紋飾中常見的十字形紋飾，似乎應該是繩結形象的遺跡。因為在早期籃筐用具的編織



馬廠文化彩陶上的方折狀紋飾

馬家窯文化
彩陶上的螺旋紋，
常和眼狀紋配合。



半山文化
彩陶上的網狀紋飾
應為竹木編具
或編織物的遺存

上，少不了以繩結做為固定的輔助物，在籃具編織紋轉化成彩陶紋飾的同時，繩結固定的支點也一併被轉化成象徵符號而成為紋飾的一部份。譬如在馬家窯彩陶水波紋中常與眼睛狀紋飾搭配穿插其中，以及半山、馬廠文化中常見的十字紋和菱形紋，都可以見到似乎是由繩結演化而成的紋飾，當然，彩陶紋飾也或多或少受到衣物編織的影響。

就宗教信仰(原始巫術)而言，圖騰做為原始部族共通的標誌，它代表著史前人民所崇仰的守護神或神聖物之外，也代表其為此一部落的祖先。簡而言之，原始人類相信，人即圖騰，圖騰即人，人和圖騰可以互相轉化，在物我尚未分化得很精密的原始時期，圖騰正是原始人類對外在世界的一種心理反映，正如西方心理學家弗洛姆所言：「外在的世界是內在世界的象徵，是我們的心與靈魂的象徵。」(註八)，而圖騰藝術就是內在精神世界形象化的產物，由於原始民族對於圖騰此一超自然力存在的深切信仰，因此法國學者沙利·安什林認為：「人類愈把自己和神話般的祖先混為一談，他們的裝飾品、紋身和舞蹈，並沒有什麼藝術意義，而是具有宗教、巫術上的意義。」(註九)沙利·安什林的意見是有其道理的，但是宗教上的崇仰，必須藉由藝術性的手法表現出來，以強化信仰的熱度。因此，西方學者杜爾幹認為：「作為圖騰存在之圖畫，比起圖騰實物的存在，更為神聖。」因為人們將它披上一層神性的外衣，並予以藝術性地美化。

我們在彩陶盆上的舞蹈紋飾可以感受到宗教舞蹈的雛形，而在半坡的人面魚紋中，人臉部所表現出塊狀的分割，似乎是史前人類為求

在生理和心理上產生與圖騰物「類化」、「同一」的需求而做出紋身和黥面的表現。而在屬於仰韶文化的半坡和姜寨文化遺址中，發現不少以人面魚紋和魚紋等彩陶盆或彩陶罐做為葬具的習俗。這除了代表史前民族對魚的嚮往之外，也表現出對魚作為圖騰祖先的原始宗教信仰。另外也有學者認為，在我國南方古代早期印紋陶上的曲折紋、菱形紋是古越族對蛇圖騰的崇拜和冥想。(註十) 如此一來，我們對於馬家窯的水波紋、螺旋紋和眼狀紋飾的組合以及半山類型螺旋紋、鋸齒紋、菱形紋所代表的意義也有再進一步比對、探究的必要。

就審美情緒而言，圖騰的特質即在於將「自然物的擬人化」，就圖騰藝術來說，它既是宗教也是藝術，原始人類在將內在感動或崇仰意識，透過無意識或有意識的行為將之擬人化、形象化，而產生了圖騰藝術，亦即人天生的審美能力促使了圖騰依照人的想像而具體化，而象徵的手法正是一種偉大的連結力，溝通了史前人類內在精神世界與外部世界的管道，而圖騰的象徵在變異、轉化的過程之中，由初生的宗教性意識而逐步過渡到審美的表達力上。因此史前人類這種將自身欲求、情感和形式、體積、色彩、對稱、節奏等活動經驗，藉由描繪材料以及簡化、象徵手法「外化」到圖騰物身上的表現，即是一種審美情感的表達，當然其中也融合實用的生存欲求和宗教信仰的複雜情懷在內。

美國學者R.M.基辛指出：「人之所以異於禽獸，主要是因為人類有創造並運用象徵(Symbol)的能力。」(註十一) 在世界各地的原始藝術之中，抽象象徵的手法表現的比例要遠高於寫實性的描繪，在彩



「形象象徵」仍充滿了具體的事物形貌。(馬家窯文化)

陶的紋飾中更是清楚地顯現此一趨勢，有關圖騰藝術與象徵表現的關係，值得進一步深究。

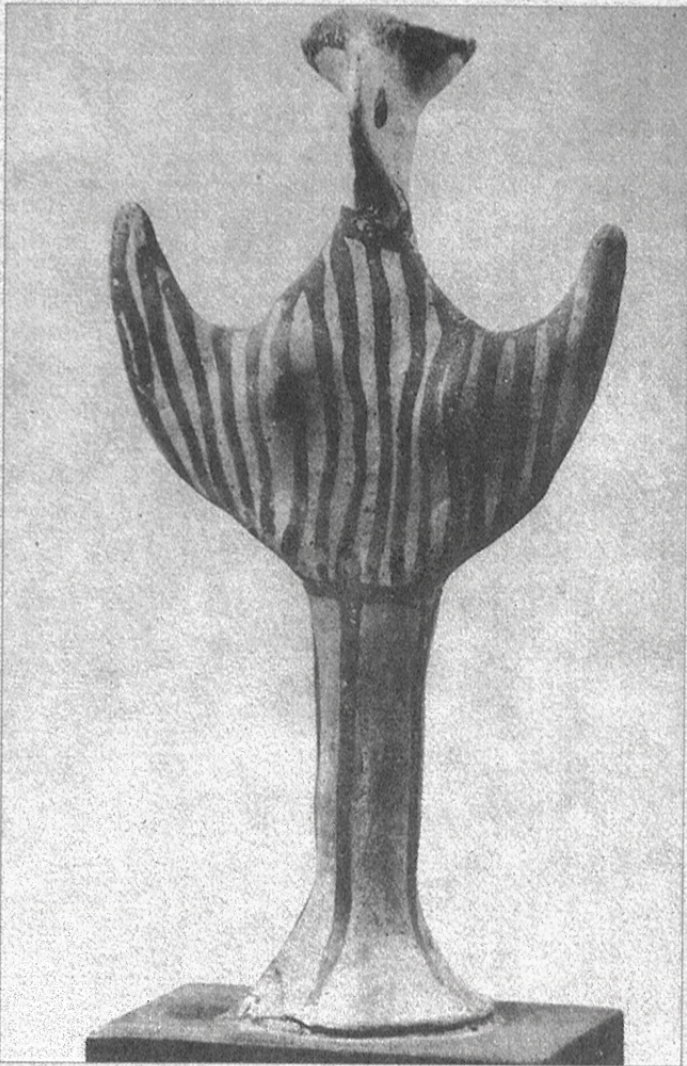
三、圖騰藝術與象徵

運用簡化、象徵的手法表現，而非具體寫實的方式，是原始藝術的一大特徵。而在象徵、簡化的形式之中，又以幾何形式最為普遍。英國的美學家克萊夫·貝爾指出：「原始藝術看不到精確的再現，而只能看到有意味的形式，所以原始藝術使我們感動之深，是任何別的艺术所不能與之媲美的。」(註十二) 我們除了從各地出土的彩陶紋飾應證此項觀點，而且可以從三個角度來探討彩陶文化以象徵式、幾何式紋飾表現的原因。

第一、從實用的觀點來看，許多紋飾是工具或容器在歷史演化的遺存，或者逐漸由實用衍化為裝飾的一種現象。例如斧柄最初是用頗

原始藝術看不到精確的再現

(大地的女神，邁錫尼文化晚期約 1500~1200 B.C.)



為結實的繩子繫住斧頭，後來人們學會了不用繩索也能將斧柄和石斧固定，於是繩子不再為人使用，可是在原來繫繩子的地方卻出現了它們的圖形。這些圖形由交叉的線條構成，並且做為一種裝飾。(註十三)，因此許多原始器物出現了「幾何式」的紋飾。

此外，在新石器時代之中，先於陶器製作是編織藝術，裝飾圖樣中出現了大量的幾何紋樣。澳洲土著至今還不會製作陶器，而僅使用以編織製成的器具。在編製的竹木籃具或衣物之中，以垂直、平行和斜線交錯編織手法所形成的形式和外貌，即為後來的器物裝飾，提供了許多題材和模仿的對象。譬如葫蘆和南瓜常被原始民族用作容器，在往後的器具發展過程中，其造型常被保留而成為一種裝飾。

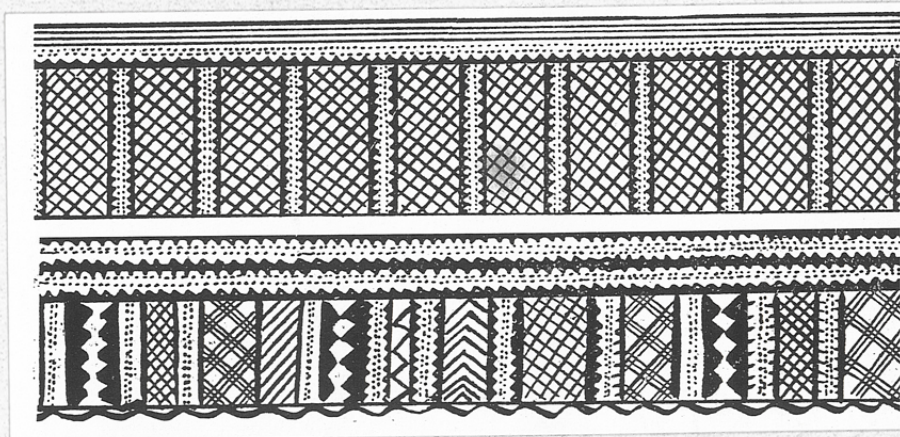
第二、從心理的層面來探討，史前人類的心智較之現代人尚未分化得足以精密地去了解物我的界限，對於外界萬事萬物含混不一，認識外界的態度所採取的是直覺式、直觀的心理反應模式，也即是說在意識層面，仍屬單純的形態，在許多狀況之下，原始民族對於宇宙的認知，大多仍由潛意識層面主導(直覺式反應)，來表達對複雜多變的自然界的直接感受。因此類似夢境般採用象徵、簡化、隱喻的手法來體現內在精神世界，而將之外射到外在的具象世界，於是幾何式的裝飾常形成原始藝術的一大特色。當代著名哲學家卡爾·波普爾曾經發表過一篇觀察報告：「我首先是在動物和兒童之中，後來又在成年人之中，觀察到對規則性非常強烈的需求，這種需求使他們探求規則性，甚至在沒有規則性的地方，有時也體驗到規則性……把規則性加諸於我們環境這種需要顯然

是天生的，是基於本能傾向。」（註十四），自然界中花開花落，晝夜與四季遞嬗的變化，在原始民族心靈意識之中，產生了嚮往規律、崇拜秩序的觀念。簡而言之，自然界的變化次序和節奏在史前人類的心靈投影，而逐步累積成對外以「幾何形式」紋樣表達的藝術行為。我們從彩陶的紋飾中所表現出充滿對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、統一的美感，正是史前人類對複雜自然界一種簡約的認識過程之反映。而這種過程，即是一種以人為本位的想像行為，一旦想像把自身在圖騰活動之中所感知的生命經驗表達出來，那就是形象化的圖騰藝術。（註十五）同時，這種形象的完成，正是史前人類利用點、線的統一手法對客觀世界的一種歸納。在此表現的過程之中，簡化、象徵式的抽象形相意謂人類對大自然的體悟，而以簡鍊的符號來體現生命現象中有序和諧的抽象性規律。

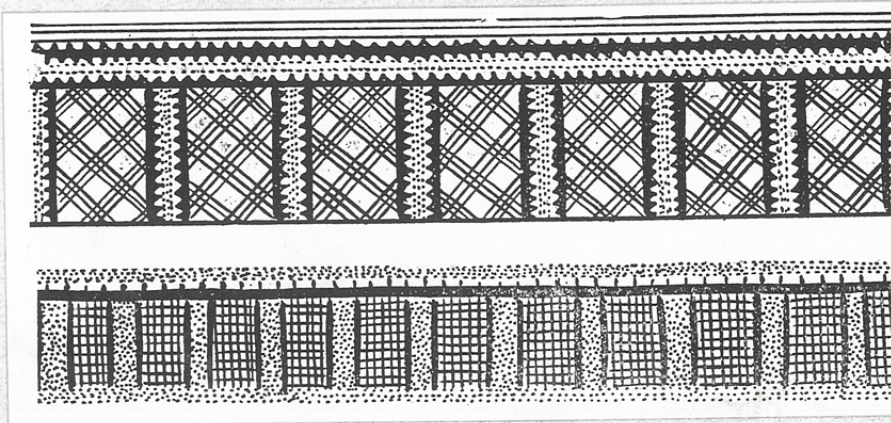
第三、從宗教需求的觀點來看，在史前人類的眼中，象徵性的圖騰被表現出來，比起實際的圖騰對象顯得更為神聖，更具神秘感，因為它是將「自然擬人化」的產物，圖騰的形象是在實際自然之上披上以想像力製成的神秘外衣。於是象徵的手法普遍在史前人類的藝術活動中應用。正如英國著名藝評家赫伯特·里德所說：「我們研究人類學或宗教時將會發現，符號(Symbol)顯然是一種臆造的形式，是在主觀感情的一種具體顯現，它將模糊不清的情感轉化成明朗有形的東西。」（註十六）因此在彩陶文化中的魚、鳥、蛙、蜥蜴等的各種形象成為史前人類內在情感宗教式聚集的焦點，而形成各式各樣的圖騰藝術。法國文化人類學家埃米爾·迪爾凱姆指出：「雖然圖騰物是神聖

的，但它們的神聖同它們所顯示的象徵性相比，則處於次要地位。……這些物體以象徵性的形式表達了部落團結的情感，並給予部落每一個成員以依賴他所屬的那個集體的信心，它們是部落的旗幟。」（註十七）西方學者認為「宗教是一種符號」，而圖騰形象正是此種含有宗教性本質的符號的具體再現。

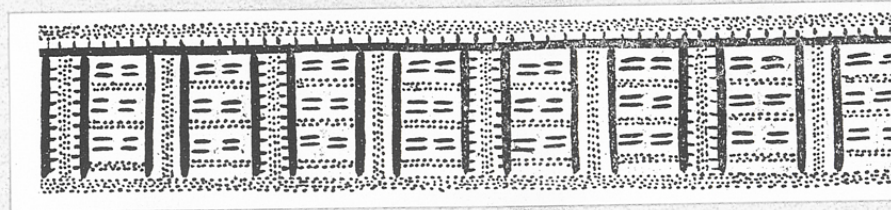
受編織物影響的彩陶紋飾（半山類型豎條紋展開示意圖）



壺（樂都柳灣出土）

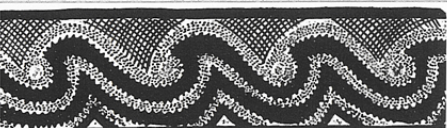


▲ 罐（樂都柳灣出土） ▼ 罐（民和新民出土）





西班牙岩畫



「推理象徵」表現手法的實例
(半山文化渦形紋展開圖)

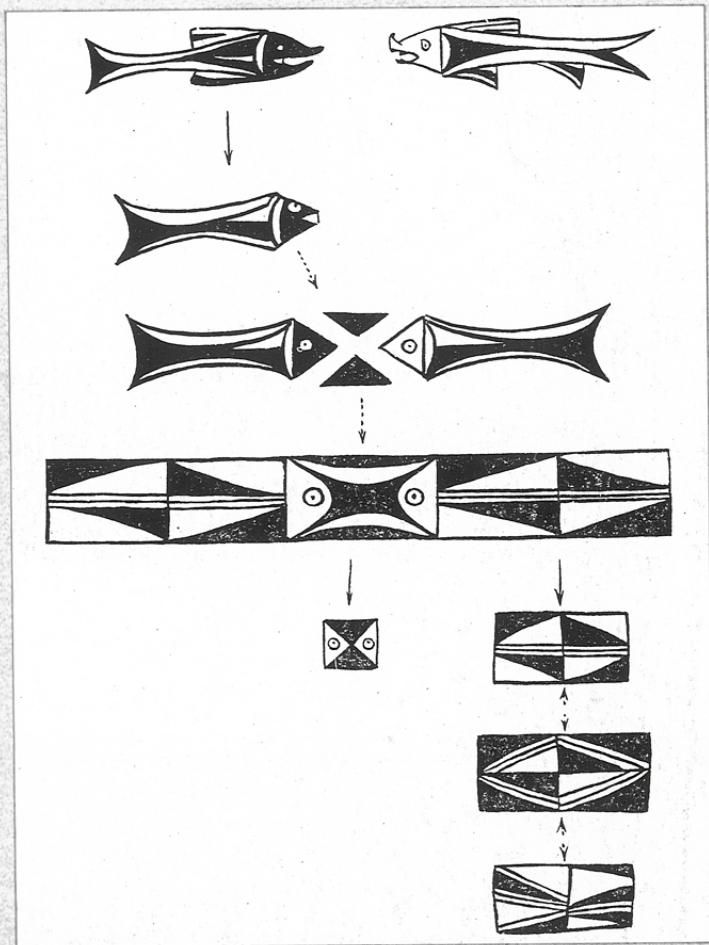
在史前彩陶上的象徵式紋飾，其手法大略可以歸納為兩大系統，一者為「形象象徵」，是直接借助於實物，或者經過人為加工簡化的成份較少，仍具體保留了事物外部的特徵，如半坡的人面魚紋、舞蹈紋等。其次則為「推理象徵」，則是一種高度簡約的符號來再現事物的手法，如馬家窯彩陶的水波紋、螺旋紋等皆屬之。中國大陸學者蘇秉琦就曾根據廟底溝類型的鳥形紋樣，構擬一個由寫實的鳥形圖案向寫意式鳥紋發展演化的示意圖，到最後形成一種完全是象徵式的鳥紋符號。(註十八)

結 論

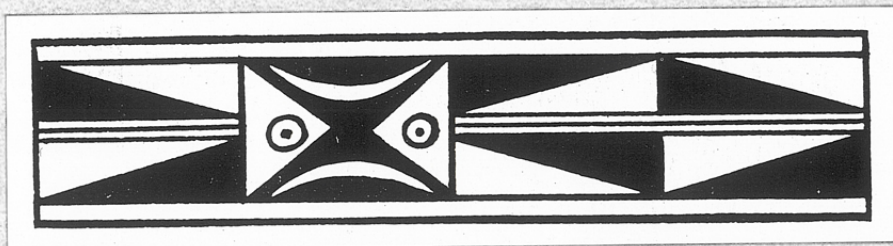
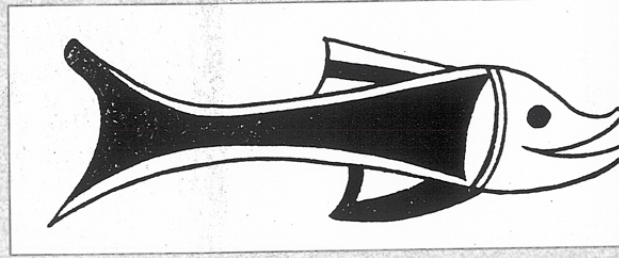
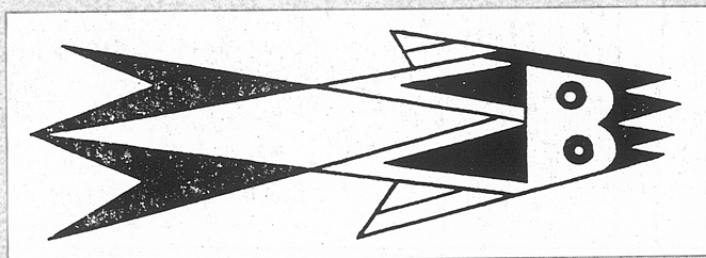
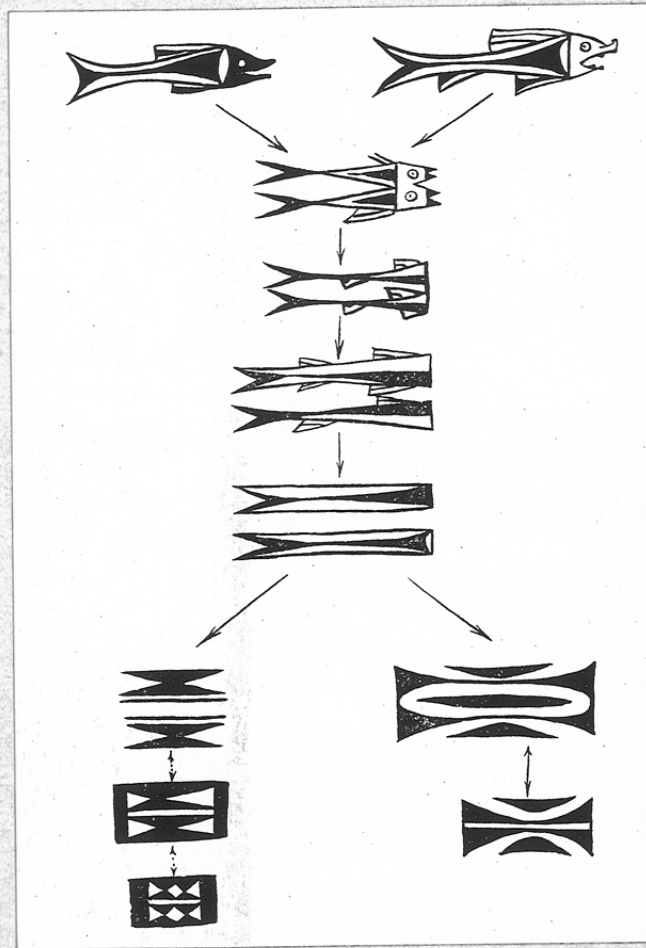
從史前彩陶上的紋飾，可以感知到藝術在人類歷史演化的過程之中，事實上呈現著自然與人為，實用與審美，外在現象與精神世界、抽象與具象互相糾結纏繞的變化過程。同時也反映出初民在當時的時空下，對混沌宇宙「秩序化」的認知，另一方面也顯現出人類感官機能中有著積極化繁為簡、汰蕪存菁，以「簡化」、「象徵」、「符號化」方式，在本質上掌握事物形象的美感能力。做為一種圖騰藝術的表現，史前彩陶紋飾所呈現符合美學理論中所謂秩序、和諧、統一、韻律、節奏等基本原型的表現，不僅是一種人類美感本能的再現，而且也透露出人類心靈與外在現象世界尋求結合的某種關係，在各種史前遺物之中，如岩畫、石雕等藝術表現之中，仍存在許多高度抽象的藝術形相的資料，有待我們進一步地比對與探索，相信必能對史前藝術的內在意涵有更深一層的了解。

註 釋

- 註一 泰納 藝術哲學 頁一九七
1963年
- 註二 阿德勒 心理生活的社會 頁四
十五 華夏出版社 1987年
- 註三 何星亮 龍族的圖騰 頁一四一
中華書局 1991年
- 註四 楊天佑 雲南元江它克崖畫 《文
物》1981年 第一期
- 註五 嚴文明 鶴魚石斧跋 《文物》
1981年 第12期
- 註六 陳漢流 廣西寧明花山岩壁畫的
壯族史跡 文物參考資料 1956
年 第12期
黃增慶 廣西明江左江兩岸的古
代崖壁畫 文物參考資料，1957
年 第4期
- 註七 劉溥編，青海彩陶紋飾 頁五 青
海人民出版社 西寧出版 1989
年
- 註八 安海姆 李長俊譯 藝術與視覺
心理學 頁四五〇 雄獅圖書公
司 1982年
- 註九 沙利·安什林 宗教的起源 頁八
九 三聯書店 1964年
- 註十 鄭元者 圖騰美學與現代人類
頁八七 學林出版社 1992年
- 註十一 R.M.基辛 文化、社會、個人 頁
四六 遼寧人民出版社 1988年
- 註十二 克萊夫·貝爾 藝術 頁一四 中
國文聯出版公司 1983年
- 註十三 普列漢諾夫 藝術與社會通信
頁一三六 弘文館出版社 1986
年
- 註十四 卡爾·波普爾 客觀知識 頁一
二，頁二五，上海譯文出版社
1987年
- 註十五 同前引書，鄭元者 頁一一九 學
林出版社 1992年
- 註十六 赫伯特·里德 藝術的真諦 頁四
一 遼寧人民出版社 1987年
- 註十七 轉引自「文化人類學的理論架
構」，頁二〇六，浙江人民出版社
1988年
- 註十八 同前引書，何星亮 龍族的圖騰
頁六七



從寫實到象徵的「魚紋演變推演過程」



半坡魚紋的各種變化

