

# 中國水墨繪畫色彩觀

## The Development of The Color Scheme in Chinese Painting

張祐禎

Chang Yu-chen

台灣藝術大學書畫系博士生 二年級

### 摘要

中國繪畫色彩用色在不同時代有不同的主張，從五彩彰施到墨分五色、色墨合一，有著巧妙的變化。筆者認為繪畫從壁畫轉移到紙本，引發的繪材調整是重要關鍵。本研究從文獻探討關於色彩部分做整理，依時序採樣彩陶、陶俑、彩塑、壁畫等用色現象，銜接織品、紙本墨彩作品對應探討。目的在透過研究，了解其時空背景來龍去脈，就筆者的發現，提出見解並運用於創作上。

**【關鍵字】** 中國繪畫色彩、五彩彰施、筆墨精妙、墨分五色、色墨合一。

## 一、前言

本文為筆者博士創作論文《船·繪·線·形-水墨創作研究》色彩運用部分的理析研究。中國歷代畫論內容龐大，涵括歷史、藝術批評、美學思想、創作理念、材料技法、收藏鑑賞等，多數的作者身兼創作與收藏，精通文史，所論常有獨到之處。

文獻探討範圍以身兼「創作與鑑藏」者論述為主，作品考證以「壁畫至紙本」為主軸，以時序及施作手法相近歸納。除了織品與綿宣紙，並上探陶、塑、磚、石、壁、木等材質，重點取樣探討。如同書法的研究，需整合貞卜文字、銘文、碑文、簡書、木牘、帛書與帖本之間的轉承關係一樣。

中國繪畫色彩觀在不同時代有著不同的風格與藝術主張，從早期的「隨色象類」、「以色貌色」發展至「運墨而五色具」、「墨分六色」、「色墨合一」等態度，有著巧妙的變化。受到宗教需求社會功能、時代審美(禪宗、神品逸品)與文人思想(行家隸家、北宗南宗)影響外，筆者認為繪畫載體從「陶磚石壁」到平面「縑帛紙本」的改變是重要關鍵。垂直牆壁龕拱、立體物施作需要膠漆膏黏之厚彩特性，方能有效施作，以免往下滴流，平面縑紙適合水性流動滲染的繪畫原料。

## 二、文獻探討

人類的雙眼具備辨識自然萬物色彩的能力，對色彩的使用與命名是人類智慧文明的偉大成就，不僅在繪畫，也擴充於陶藝、建築、服飾妝扮等，並與信仰、空間、政治、思想有關。中國將青赤黃(三原色)與黑白視為基本「五色」。論殷人起源有「天命玄鳥，降而生商」<sup>1</sup>的傳說，黑色在此具有神格的概念。《考工記》

---

<sup>1</sup>明 吳語，〈毛詩鳥獸草木考二十卷（北京大學圖書館藏明萬曆磊老山房刻本）〉，四庫全書存目叢

中言天地四方：「畫續之事，雜五色，東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。」<sup>2</sup>戰國時期鄒衍「五德始終說」，把「黃青白赤黑」五色結合「土木金火水」五行，對應黃帝、夏、商、周、秦五朝之興亡關係。<sup>3</sup>此外色彩也產生了階級特徵，如《論語》中「惡紫之奪朱也。」<sup>4</sup>與「君子不以紺緇飾，紅紫不以為褻服。」<sup>5</sup>，另外黃綠屋瓦只限於皇室或寺廟使用等，都是很好的例子。

古代畫藝為高層建築門面裝飾之用。在曹丕之前被視為「雕蟲小技」，繪畫是奴隸的工作，比雜役卜巫還低下。漢末少數士大夫於業餘作畫，經魏晉時期大量文官的參與後，逐漸提升了繪畫的地位。<sup>6</sup>士大夫因出身背景與宮廷畫工不同，在宋之際形成「文人畫」族群體系，發展到元明清，演變成「禪佛逸筆」的風格論。原本是出身地位不同，與「畫風」無關，因此本研究不著墨於「文人畫」的繪色辯證。

唐張彥遠(約9世紀)引晉陸機(261-303)之說：「宣物莫大於言，存形莫善於畫。」<sup>7</sup>因此，要從色彩「存形」來定義「繪畫」。筆者在考證文獻時，發現不同時代的理論與作品之間有「壁」、「寺」、「堵」與「卷」、「本」、「縑」、「絹」等載體之差別，值得留意。如同「竹簡紙本」的改變對隸楷書風轉化有關鍵影響一般。隋唐之際是壁畫興盛時期，於《歷代名畫記》、《唐朝名畫錄》等書記載 206 名唐

書編纂委員會，《四庫全書存目叢書·經部六七》，(台南：莊嚴文化事業有限公司，1997年2月初版一刷)，頁11。

<sup>2</sup> 明 林兆珂，〈考工記述註二卷首一卷圖一卷（上海圖書館藏明萬曆刻本）〉，四庫全書存目叢書編纂委員會，《四庫全書存目叢書·經部八二》，(台南：莊嚴文化事業有限公司，1997年2月初版一刷)，頁709。

<sup>3</sup> 江心力，《中國哲學史》，(台北，聯經出版社，2011年6月1版)，頁45-46。

<sup>4</sup> 戴月芳 主編，《中國名著選譯叢書 論語》，(台北：錦繡出版事業股份有限公司，1992年5月初版)，頁464。

<sup>5</sup> 戴月芳 主編，《中國名著選譯叢書 論語》，頁261。

<sup>6</sup> 陳傳席，《六朝畫論研究》，(台北：台灣學生書局，1991年5月)，頁147。

<sup>7</sup> 唐 張彥遠，《歷代名畫記》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，(台北：華正書局，2003年10月)，頁28。

代畫家中，有 101 人有參與壁畫創作。<sup>8</sup>宋後士大夫基本上不涉足壁畫，<sup>9</sup>宋元後平面繪畫(紙本)成為社會主流。本文以唐張彥遠為時間點，上下做區分，從「五彩彰施」、「筆墨精妙」與「色墨合一」三部分來梳理。

## (一)五彩彰施

膠漆礦顏的麗彩時代。

繪畫從無到有需要萬年的累積，從舊石器時代晚期的法國拉斯柯洞穴(15000BC.)、西班牙阿爾塔米拉洞穴壁畫(18000~14000BC.)，與新石器時代的仰韶文化彩陶(5000~3000BC.)來看，遠古繪畫「單色平塗、迹簡拙成」是特色。中國最早繪畫材料出土於陝西臨潼仰韶文化 84 號墓，包括石硯、研棒、顏料(硃)和陶杯，<sup>10</sup>至秦始皇墓彩繪兵馬俑身上鑑定出更豐富的顏料使用與合成顏料「中國紫」(硅酸銅鋇 BaCuSi<sub>2</sub>O<sub>6</sub>)的研發。<sup>11</sup>

中國最早的壁畫發現，於新石器時代後期紅山文化，遼寧省牛河梁遺址(3000 BC.)之女神廟中發現壁畫殘片。最早彩繪墓葬為西周時期(紅黃黑白等單色塗刷或幾何紋)，於西漢進入豐富表現(人物動植等)。<sup>12</sup>中國壁畫遺存主要在佛窟寺觀，著名的有甘肅敦煌莫高窟與山西永樂宮等。

清董榮(1772-1844):「古人作畫，五彩彰施，故晉唐諸公皆用重色，筆尚鈎

---

<sup>8</sup>王仁波，〈隋唐時期的墓室壁畫〉，宿白主編，《中國美術全集 13 繪畫編墓室壁畫》，(北京：文物出版社，1989 年 5 月)，頁 21。

<sup>9</sup>敦煌研究院編，《敦煌石窟全集 18 山水畫卷》，(香港：商務印書館，2002 年 3 月)，頁 6。

<sup>10</sup>中國國家博物館編，《中國文物史 1 史前時代》，(香港：中華書局，2014 年 1 月)，頁 145。

<sup>11</sup>吳永琪，〈秦始皇帝與秦兵馬俑〉，林泊佑主編，《兵馬俑秦文化》，(台北：國立歷史博物館，2000 年 12 月)，頁 71。

<sup>12</sup>洛陽市文物管理局，洛陽古代藝術博物館編，《洛陽古代墓葬壁畫》，(鄭州：中州古籍出版社，2010 年 12 月)，頁 1。

勒。」<sup>13</sup>後漢 王延壽(約 2 世紀)《文考賦畫》作〈靈光殿賦〉論殿內壁畫：「圖畫天地，品類群生。雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。」以前多使用膠或漆調和礦物顏料作畫，朱標與石青石綠因為彩度高與色相寒暖效應，紅藍綠特別突出，因此「丹青」成為繪畫的代名詞。從佛窟壁畫中來考證「古人鈎勒」，線條不僅有黑，還有赤褐、青綠等色，手法為雙鈎填彩與直接彩筆刷繪。



圖 2-1-1 紅山文化(3000BC.) 遼寧省牛河梁遺址，女神廟壁畫殘片。



圖 2-1-2 五代 敦煌 36 窟 南壁〈文殊變〉(局部)，彩繪線條。

讀東晉顧愷之(約 344-405)《畫雲臺山記》，描述構圖佈局配色的創作理念，幕幕場景宛若眼前，天水「空青」，人物「衣服彩色殊鮮微」，與丹砂、丹崖、紫石、白虎等，炫麗且豐富。南齊謝赫《古畫品錄》六法之四「隨類賦彩」，南北朝宋宗炳(375-443)《畫山水序》，「以色貌色」、「畫象布色」，這些用色主張皆為客觀表現眼睛所見萬物，十分理性。

傳南北朝梁蕭繹(508-554)《山水松石格》：「炎緋寒碧，暖日涼星……高墨猶

<sup>13</sup>清 董榮，《養素居畫學鈎深》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，(台北：華正書局，2003 年 10 月)，頁 252。

綠，下墨猶赭(淺赤色)。」<sup>14</sup>多數學者已經提出前兩句就是色彩心理學的「寒暖色」，後兩句為以墨色濃淡深淺，營造描寫物體高光與低暗技法。<sup>15</sup>最近筆者仔細思考「高綠」與「下赭」，應具有不同色相或高低彩度，產生的前進色與後退色之兩種「色彩空間」概念，即今科學中的色光波長原理。做個簡單比喻，當紅綠雙色置於同一「平面」，紅色因波長較長的因素會產生前進效果，但我只要降低紅的彩度，綠就會往前。

這是一個材料開發，技法實驗，複製自然與探索視覺美感的階段。

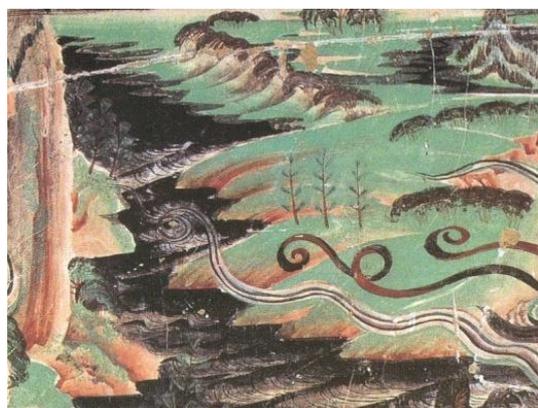


圖 2-1-1 盛唐「高墨猶綠，下墨猶赭。」文殊變(局部)，敦煌 172 窟東壁北側。

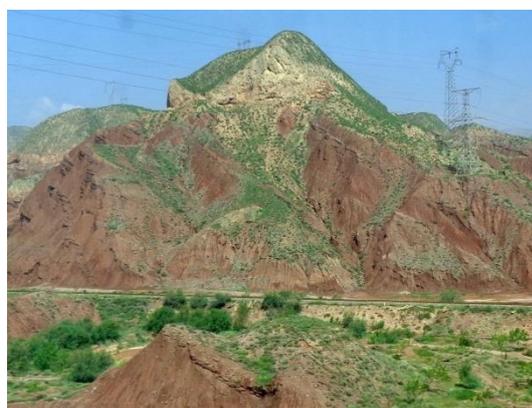


圖 2-1-2 甘肅蘭州市山脈實景，張祐禎攝 2016。

## (二)筆墨精妙

卷軸收藏鑑賞的風潮。

卷軸之畫於兩漢時期似已發明，因年代久遠天災戰亂，畫跡無存。<sup>16</sup>唐是個壁畫書畫並存的年代。壁畫的缺點，就是無法如卷軸般收藏與交際賞玩。唐朱景

<sup>14</sup>南北朝梁 蕭繹，《山水松石格》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，頁 587。

<sup>15</sup>陳傳席，《六朝畫論研究》，(台北：台灣學生書局，1991 年，5 月)，頁 306-308。

<sup>16</sup>俞劍華，《中國繪畫史》(上)，(台北：台灣商務印書局，1991 年 3 月)，頁 21。

玄(生卒不詳)《唐朝名畫錄》參考張懷瓘(生卒不詳)《畫品》之神、妙、能三品，增加「逸品」三人。<sup>17</sup>王墨欲畫先飲，醺酣後以墨潑，腳蹙手抹，或揮或掃，應手隨意，宛若神巧。李靈省一點一抹，便得其象，物勢皆出「自然」，得非常之體。張志和，曲盡其妙，為世之「雅律」，深得其態。「此三人，非畫之本法，故目之為逸品，蓋前古未之有也，故書之。」品評制將藝術風格做了分類，「逸品」雖非「畫之本法」，作品卻十分精彩，宛若神巧，得「自然」之「雅律」。

張彥遠(約9世紀)為唐玄宗宰相嘉貞之玄孫，博學有文詞，乾符年官至大理寺卿，世家收藏不少法書名畫，閱歷豐富。《歷代名畫記》(約847)，介紹吳道玄(7-8世紀)壁畫「六法俱全，萬象必盡，神人假手，窮極造化也。所以氣韻雄壯，幾不容於縑素。筆迹磊落，遂恣意於牆壁。」對於繪畫色彩發表「墨運而五色具」的新看法：「草木敷榮，不待丹雘之采，雲雪飄颻，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而絳。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」<sup>18</sup>提出「自然、神、妙、精、謹而細」的五品論，他對「得意」的定義，或墨與彩的態度，顯然受到卷軸滲染藝術特質影響，不以「六法俱全」、「意在五色」為唯一標竿，跨越以色貌色的框架。筆者認為大唐帝國的強盛與富裕，大器重彩仍會是社會主流，王維的「筆墨宛麗」或張璪「不貴五彩」水墨風格在當時雖未成風尚，但逐漸被重視。

五代荆浩(壁畫經驗)為避唐末戰亂隱居太行洪谷，其《筆法記》(約920)的六要，「氣、韻、思、景、筆、墨」，沒提到賦彩，但把筆與墨分開討論，就墨提出：「墨者，高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。」的藝術條件。張彥遠與荆浩在墨的解釋皆用上「自然」一詞，我認為有共通之處。空氣中的溼氣、懸浮微粒加上距離厚度，會阻礙陽光的穿透力而降低山川大地的彩度。所謂「遠山如

<sup>17</sup>唐 朱景玄，《唐朝名畫錄》，俞崑，《中國畫論類編》(上)，頁22。

<sup>18</sup>唐 張彥遠，《歷代名畫記》，俞崑，《中國畫論類編》(上)，頁37。

黛」、「青山郭外斜」，正說明了樹之「綠」會隨著距離而降低彩度成青灰色。荆浩經常遊走於山林之間，必定感受到低彩度的自然現象。自述見古松奇異，攜筆寫之「凡數萬本」，因著紙(絹)、墨與低彩度山川，產生以墨為本的藝術主張。

宋黃休復《益州名畫錄》，講究「神會」，延續朱景玄理念，但將「逸」視為技法高超，移至「神、妙、能」之首。所謂：「畫之逸格，最難其儔，拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。」<sup>19</sup>他所提逸格代表只有一人孫位(唐末生卒不詳)，描述其於應天寺昭覺寺之壁畫，「兩寺天王、部眾，人鬼相雜，矛戟鼓吹，縱橫馳突，交加戛擊，欲有聲響。鷹犬之類，皆三五筆而成。」畫水「千狀萬態，勢欲飛動」，松石墨竹「筆精墨妙，雄壯氣象」。

朱景玄的「逸」帶有「行動表演」如腳蹙手抹等非畫之本法，到了黃休復回歸至「精湛」的工具呈現。對「彩繪」的「自然」態度，與荆浩「文采自然」、朱景玄「自然雅律」、張彥遠「運墨五色具」理念有相通之處。而本意是針對孫位的兩處寺廟「氣勢非凡」、「高難度」的壁畫作品，與文人之「野逸」、「戲墨」無關，孫位亦非士大夫出身。

從《南宋院畫錄》介紹南宋夏珪〈長江萬里〉橫卷，「但用水墨而神采燦爛如『五色莊嚴』」來看，其五彩與五色的概念轉換，可見對宋元「墨本」畫風形成之影響。唐宋國家一度安定繁榮，生活富裕，儒釋道三教合一，理學興起，色彩的感動從視覺表象延伸至精神內在，是個技法與心靈同步成長的階段。

---

<sup>19</sup>宋 黃休復，《益州名畫錄》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，頁 405。

### (三)色墨合一

隨著造紙術的進步與普及，平面繪畫興起，紙本與植物顏料創作形成繪畫表現的新勢力。知識成長，觀察力提升，發展以色入墨、色墨合一的態度。

在南北朝王微、蕭繹(傳)、王維(傳)的文章中皆論及季節與氣候現象，宋郭熙(壁畫經驗)《林泉高致》除了「三遠」說，對四季、晨暮、雲雨雪水等天候狀況作了詳盡研究，特別的是用色彩表達四季水色，「春綠、夏碧、秋青、冬黑」，<sup>20</sup>巧妙而貼切。討論「朝陽樹梢」縑素作品，使用了「朱綠」對比，成功描繪山中曉意：「縑素橫長六尺許，作近山遠山。山之前後，神宇佛廟，津度橋梁，鏤分脈剖，佳思麗景，不可殫言。惟是於濃嵐積翠之間，以朱色而淺深之，自大山腰橫抹，以旁達于向後平遠林麓，煙雲縹渺，一帶之上，朱綠相異，色之輕重隱沒相得，畫出山中一番曉意，可謂奇作也。」<sup>21</sup>我認為「色之輕重隱沒相得」，顯現對色相、繪材的掌握已達一定水平。

既然色相可互調，如黃加藍能出現綠，以色入墨也是可行的。郭熙墨法提「青墨」、「取青黛雜墨水而用之」(宋鄧椿《畫繼雜說》記錄郭熙善用多元技法，從楊惠之、吳道子出新意，於凹凸泥壁隨形就畫，謂之「影壁」)，<sup>22</sup>元黃公望(1269-1354)《寫山水訣》，使用螺青、藤黃入墨畫石；寫意花鳥用筆也有筆腹沾彩筆尖沾墨的技法等，都是很好的例子。

明文徵明(1470-1559)以史觀的思維來解析：「余聞上古之畫，全尚設色，墨法次之。故多用青綠。中古始變為淺絳，水墨雜出。故上古之畫盡於神，中古之畫入於逸，均之各有至理，未可以優劣論也。立本此卷(傳 閻立本(?-673)〈秋

<sup>20</sup>宋 郭熙郭思，《林泉高致》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，頁 644。

<sup>21</sup>宋 郭熙郭思，《林泉高致》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，頁 646。

<sup>22</sup>宋 鄧椿，《畫繼雜說》，俞崑，《中國畫論類編》〈上〉，頁 78。

嶺歸雲圖》)，墨法既妙，而設色更神，鉛朱丹碧，互為間沓。」<sup>23</sup>提出上色與否未可以優劣論，但如能有效的使用黑，則「設色更神」。

清王原祁(1642-1715)，「設色即用筆用墨意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。」清王昱(1714-1748)提與麓臺夫子(王原祁)討論用色需留意「色不礙墨，墨不礙色，又需色中有墨，墨中有色。」清盛大士(1771-1839)《谿山臥遊錄》言「故善畫者青綠斑斕而愈見墨采之騰發。」繪畫理念講究了墨可醒色的功能，與文徵明的見解一致。

清華琳(1791-1850)《南宗抉秘》，白的概念與功能性被深入探討。「黑濃溼乾淡之外加一白字，便是六彩。白即紙素之白，凡山石之陽面處，石坡之平面處，即畫外之天空闊處，雲霧空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是此白。夫此白本筆墨所不及，能令為畫中之白，並非紙素之白，乃為有情。」<sup>24</sup>不可否認，道禪虛冥與玄佛空無對畫境「留白」的影響確實存在(尤其是山水題材)，但我認為是經過千年的繪畫發展，紙張的便利取代了粉壁，發現最有效表現天、水、受光與空間距離的手法就是留白。前言紙素之白，後又說非紙素之白，是「情」，是「有意而為」。不過中國畫紙之「白」，帶有淺褐色，非純白之色。

這是視覺、知識、技法三合一的階段。天地萬物之「綠碧青黑」與「鉛朱丹碧」，受到統一光源，環境色，空氣厚度、距離遠近整合下，即使「朱綠相異」，也是和諧並存。轉移到平面畫作上，難於色彩相合。王昱《東莊論畫》：「青綠法與淺色有別，而意實同，要秀潤而兼逸氣。」處理不當流於「紅綠火氣」，失真容也造惡境。

<sup>23</sup>明 文徵明，《岳雪樓書畫錄》，周積寅，《中國畫論輯要》，(南京：江蘇美術出版社，2005年7月)，頁291-292。

<sup>24</sup>清 華琳，《南宗抉秘》，俞崑，《中國畫論類編》(上)，頁296。

#### (四)小結

就「五色」一詞的引用，可見《考工記》天地「五色」、壁畫「五彩彰施」，到張彥遠「墨分五色」、夏珪「五色莊嚴」，與「色墨合一」的轉承脈絡。從自然五彩到到黑白五彩，又回歸自然五彩的過程。五彩彰施、筆墨精妙、色墨合一的用色態度，我認為是理性、感性到合情合理的成長三部曲。這些關於繪畫用色的論述，在解讀上必須留意其標的物區分了壁畫、織品、紙本。理解其時代背景，立論邏輯，條理脈絡，十分重要。

### 三、歷史作品探討

以五彩彰施、筆墨精妙、色墨合一的作品特徵與文獻基礎，依時間順序與膠漆礦顏、水性顏料、基底材質分類探討，從新石器時代仰韶文化彩陶與岩畫開始，舉證秦兵馬俑，墓室壁畫之畫像磚、畫像石、木質彩繪，佛窟法寺壁畫彩繪，戰國西漢帛畫與隋唐之際與以後絹本、紙本用色現象。

例如甲骨文與秦漢簡書因時代功能與紙張取代而退位，但是銘文鑄造與碑文墓誌製作，至今從未斷線。就西安碑林就收藏漢至近代的碑石墓誌四千餘方，但是書法研究重心在隋唐之後會聚焦於帖書上。

文獻探討中發現宋以前的著名畫家多身兼平面(卷縑)與寺壁繪畫經驗，包含張僧繇、顧愷之、展子虔、吳道子、閻立本、孫位、王維、張璪、荆浩、郭熙等，那他們的色彩主張應該是綜合壁畫與平面繪畫的經驗，可惜壁畫未存。除郭熙〈早春圖〉，其餘傳世平面作品恐皆為後世摹本，無法進行精確的驗證。

這是一個範圍極廣與複雜的課題，因為陶、塑、石、木等材質後來皆持續發展。例如陶藝衍生出唐三彩、宋瓷汝窯、景泰藍；彩繪秦俑與畫像磚石木構，也廣泛運用於歷代佛窟壁畫彩塑、宮廟與民間建築中；木質彩繪也獨立發展出漆畫藝術，與平面繪畫同時存在。「墨分五色」的審美論述，對其影響是小的，因此研究範圍在宋之後以平面繪畫用色為探討。史書未記載哪位文人畫家在現實生活中，把居室佈置成黑白、打扮黑白、種黑樹、賞黑花、啖黑白食，或遺棄朱印蓋墨印的現象。

### (一)陶土磚石木(膠漆礦顏)

面對立體物、垂直牆壁或龕拱天頂，需膠漆黏稠特性，才能有效附著，防止滴流。這樣的材質多使用礦物顏料，厚彩表現。

#### 1.彩陶岩畫(新石器時代)



圖 3-1-1-1 仰韶文化 鹿紋彩陶盆(5000-2900 BC.)。張祐禎攝，北京中國國家博物館，2016。



圖 3-1-1-2 仰韶文化 人面魚紋彩陶盆(5000-3000 BC.)。張祐禎攝，北京中國國家博物館，2016。



圖 3-1-1-3 馬家窯文化 舞蹈紋彩陶盆(3200-2000 BC.)。張祐禎攝，北京中國國家博物館，2016。

舊石器時代的山頂洞人(30000BC.)，已經懂得使用不同顏色石子組裝飾品，住所環境與器物也有使用赤色礦石塗染過的跡證，顯現對色彩的使用與喜愛。<sup>25</sup>

新石器時代仰韶文化彩繪陶器，可見由「紅白黑」等礦物顏料彩繪「鹿、魚、

<sup>25</sup>李澤厚，《美的歷程》，(桂林：廣西師範大學出版社，2000年3月)，頁11。

人」等經燒製附著於上，是中國目前發現最早的人物畫與動物畫。<sup>26</sup>筆者在北京國家博物館，見過出土於陝西半坡村的仰韶文化的陶盆，上有黑色顏料繪製的「人面魚、鹿、手牽手人舞圖」。

岩畫是刻、磨或繪於山岩上的圖畫，最早距今 30000 年前。今發現多為 5000-6000 年前新石器時代與 3000-4000 年前的青銅時代。常用顏色以赭紅、黑、白三種，原料為當地礦石磨成粉，以液體與調和膠混合(動物皮血熬煮或植物汁液)使用。以幾何造型塊面平塗，表現人物、動物、花草植物，內容有生活、狩獵、宗教儀式等。<sup>27</sup>

古人可以從紅土與焚燒過的炭火中，輕易採集紅褐色與黑色。有學者推論這些「紅黑色」的使用，可能具有信仰上的寓意，我認為是受到材料的時代限制。例如我手上只有紅筆黑筆，畫出來的畫面當然只有紅與黑。仰韶彩陶為何未達唐三彩的豐富，因為其他顏色未被製造。

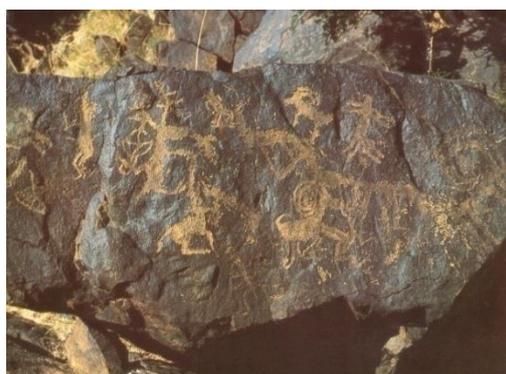


圖 3-1-1-4 新石器時代 陰山岩畫圍獵圖。

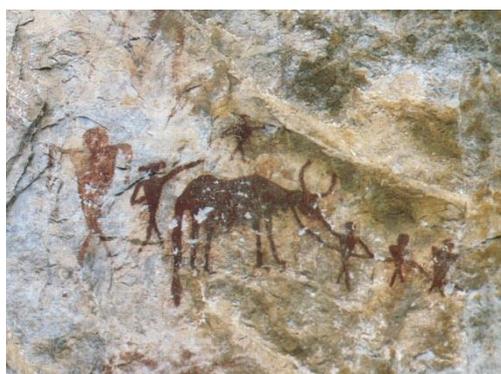


圖 3-1-1-5 青銅時代 滄源岩畫牽牛圖。

## 2.兵馬俑

使用國家資源打造的秦兵馬俑原本施有彩繪，色料製造更為進步，主要色彩

<sup>26</sup>蔣書慶，《破譯天書：遠古彩陶花紋揭秘》，(上海，上海文化出版社，2001年)，頁32。

<sup>27</sup>蓋山林，《岩石上的歷史圖卷-中國岩畫》，(台北，台灣商務印書館，1997年1月)，頁2-13。

為紅、黃、藍、綠、紫、黑、白等。秦俑工藝採用身軀、頭、手分開製作後組合黏接，入窯焙燒完成後上彩，「首先要以生漆於陶俑表面施底，使之成為陶俑積體與外層顏料的過度結合層，在底層之上再以顏料彩繪。」<sup>28</sup>年代久遠與壓埋土層之重力破壞，出土時再加上空氣濕度之干擾，多數已經剝落。筆者於西安秦始皇陵博物院一號坑展廳看台上，可見著秦俑身上仍存淡化的色料痕跡。



圖 3-1-2-1 秦 彩繪陶俑出土原貌-1，陝西西安秦始皇帝陵博物院。



圖 3-1-2-2 秦 彩繪陶俑出土原貌-2，陝西西安秦始皇帝陵博物院。

### 3.墓室壁畫(畫像磚、畫像石、木質彩繪)

漢盛行崇飾彩繪墓室，除了美觀也具鎮墓驅邪趨崇的功能，內容多為仙靈故事(伏羲女媧西王母東王公)，歷史典故或現實場景。建構材料有磚、石、木質等。

空心磚墓比土坑或木椁墓嚴密耐久，出現於戰國晚期，秦、兩漢後衰落。漢空心磚墓以模印(磚雕)與礦物顏料彩繪(膠漆)兩種。<sup>29</sup>壁畫主要於磚壁表面塗以草灰泥整平打底，再施以彩繪。畫像石乃以刀代筆，在加工好的石版上以減底鑿刻與線劃敲點等方式刻畫圖案，利用平亮與粗糙質感營造畫面景深。

<sup>28</sup>吳永琪，〈秦始皇帝與秦兵馬俑〉，林泊佑主編，《兵馬俑秦文化》，頁 71。

<sup>29</sup>黃曉芬，《漢墓的考古研究》，(長沙市：岳麓書社出版，2003 年 7 月)，頁 185-186。



圖 3-1-3-1 東漢 墓室壁畫(畫像磚)，河南洛陽市偃師辛村。



圖 3-1-3-2 西漢 墓室壁畫(畫像磚)，河南洛陽市新安縣磁澗鎮里河村。



圖 3-1-3-3 漢 彩繪畫像石(局部)，陝西，大保當。



圖 3-1-3-4 西漢 漆棺彩繪山鹿圖(局部)，湖南長沙，馬王堆。



圖 3-1-3-5 西晉 彩繪墓室(畫像磚)，甘肅省嘉峪關市三號墓。

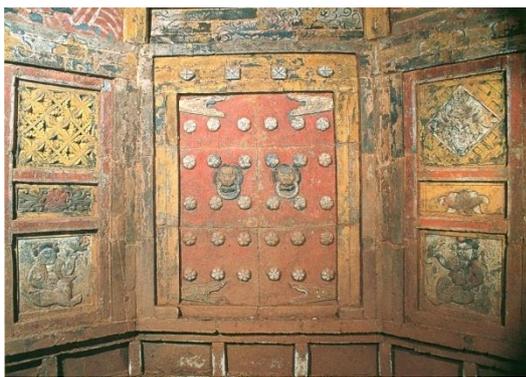


圖 3-1-3-6 金代 彩繪墓室，河南洛陽市史家屯村。

有些連同印模磚、畫象石與木梁結構，也塗上顏色。色相有黃、朱、赭、黑、石青石綠等。

#### 4.石窟寺院壁畫

筆者 2016 年參加台灣藝術大學書畫系海外研修「絲路石窟藝術紀行」，依路線參觀柏孜克里克、敦煌莫高窟、天梯山、炳靈寺與麥積山五石窟。這些壁畫多為眾人分工合作完成。手法以「赭色」勾勒後填彩為主，也有直接彩筆刷繪。配合軀體衣飾色系，線條有黑灰、赤褐、青綠等色調變化。近距離觀察可見錯誤輪廓用白色遮改的現象，或於第一層赭線上，重疊深色線條手法與階段性色彩施作的進步。雖然部分作品存在人為破壞、風化崩裂、色彩質變與後朝重繪的問題，但仍可讀取許多重要藝術訊息。

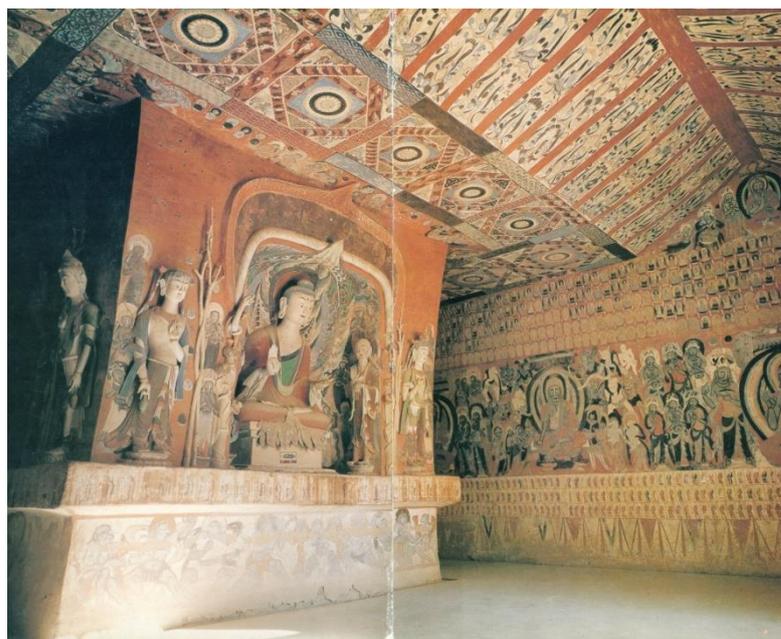


圖 3-1-4-1 北周 敦煌 428 窟彩塑壁畫。

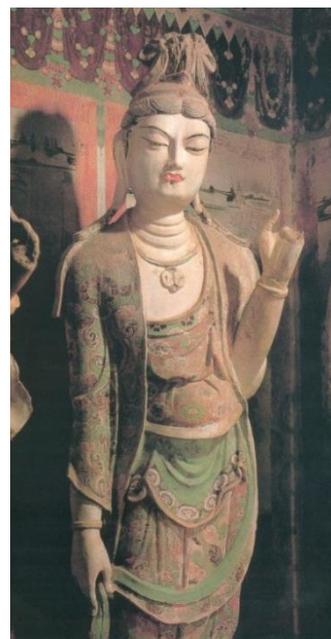


圖 3-1-4-2 唐 敦煌 159 窟彩塑菩薩。

集繪畫、建築、雕塑為一體的敦煌莫高窟，有「沙漠中的美術館」與「牆壁上的博物館」之美名。位甘肅省敦煌市鳴沙山東麓南北走向約 1700 米長的斷崖，現存洞窟 735 個，壁畫 45000 平方米，彩塑 2400 尊。<sup>30</sup>融合早期漢晉墓室壁畫

<sup>30</sup>常書鴻，〈敦煌莫高窟序〉，敦煌文物研究所編，《中國石窟敦煌莫高窟第一卷》，（北京：文物出

與西域明暗凹凸法(漸層)，歷經北涼、北魏、西魏、北周和隋，至唐趨於成熟形成壯麗風格。舉 428 窟(北周西元 557~581 年)為例，從中心塔柱佛像群，延申窟頂人字坡和平棋天花上，乃至於四圍立壁都繪製了豐富色彩。以黃與橙朱赭為主調，間以黑白石青與少量的石綠與樹綠，整合色相明度與彩度之漸層寒暖關係。構圖大小方圓遵守一定的秩序，色彩配置統一中有變化，集古法之大成。及至宋元明清，仍以「五彩彰施」的大結構運作，墨作遺存是有，為數不多，今舉同樣位於甘肅，與莫高窟並稱為姊妹窟之榆林窟墨色壁畫為參考。



圖 3-1-4-3 元 山西芮城永樂宮〈朝元圖〉  
彩繪壁畫局部。

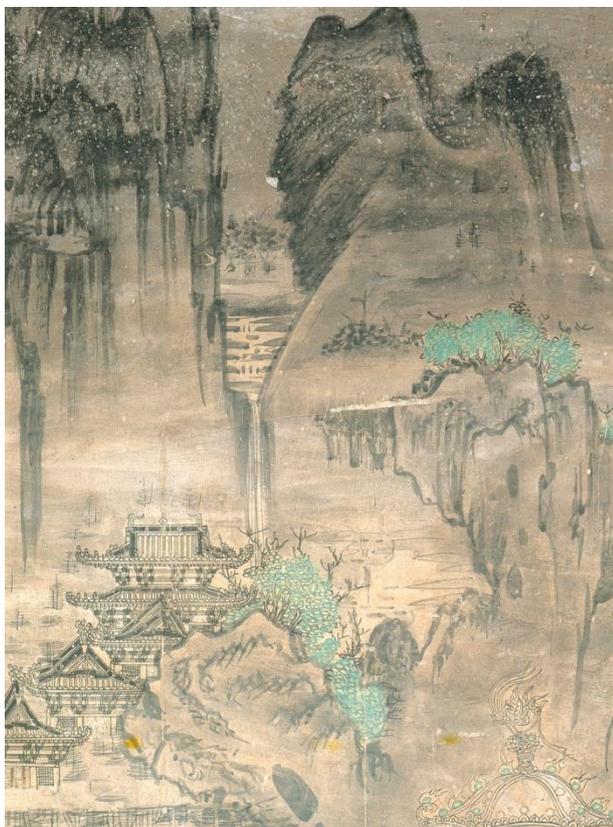


圖 3-1-4-4 西夏至元 甘肅 榆林窟 3 西壁北側墨繪  
為主壁畫(局部)。

寺觀壁畫以紀念道教人物呂洞賓的永樂宮(工程 1247-1358 年)為代表，永樂宮元代壁畫面積 1000 平方米，繼承唐宋以來的重彩技法，尤其以三清殿《朝元

圖》為壁畫之精華。是研究十三、十四世紀中國社會宗教思想、藝術文化的重要資料。<sup>31</sup>

我認為第一點，豐富的色彩帶有「尊佛敬神」意義，第二是壁畫適合高彩度的發揮，第三是繽紛的色彩可產生視覺後像原理，<sup>32</sup>引發畫面律動，達到「活化空間」的功能。因此，墨分五色的理念在佛窟寺觀壁畫中，未發展出專屬的舞台。

## (二) 縑帛紙本

此類材質與壁畫最大不同在於可水平攤開繪製，顏料會滲入織品紙張纖維內，與壁畫彩塑沾附於表面不太一樣。



圖 3-2-1-1 戰國 帛畫人物龍鳳圖 1。



圖 3-2-1-2 戰國 帛畫人物龍鳳圖 2。

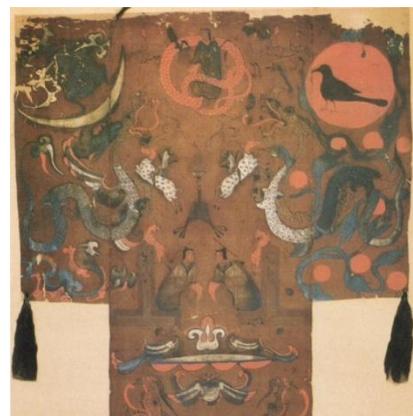


圖 3-2-1-3 西漢 湖南長沙馬王堆 1 號墓帛畫(局部)(上寬 92cm，下寬 47.7cm，全長 205cm)。

### 1. 帛畫(戰國、漢)

湖南長沙戰國時期楚墓帛畫〈御龍圖迎鳳圖〉以單色(墨)勾勒，提按流暢簡潔有力，龍圖帶入墨染，鳳圖平塗。湖南馬王堆的西漢帛畫，構圖繁雜，內容豐

<sup>31</sup>蕭軍，《永樂宮壁畫》，(北京：文物出版社，2008 年 6 月)，頁 10。

<sup>32</sup>劉思量，《藝術心理學-藝術與創造》，(台北：藝術家出版社，1992 年 2 月)，頁 241。

富，分三段，包含天上、人間與地下的世界。以勾勒填彩為主，使用朱、藍、白、黑、土黃等，畫面可見厚彩互調的漸層。

## 2. 絹畫(隋、唐、五代、宋)

據《歷代名畫記》記載，可知隋朝展子虔有壁畫創作經驗，明白絹本作畫不能把壁畫那一套整個搬過來，而是要因應織品材質，作手法的調整。從傳為他的作品〈遊春圖〉來看，墨筆順著丘陵、造型、角度而輕重變化，當中一橋與樓觀以朱墨雙色用筆勾勒表現，以淡雅青綠色表現地質受光面，呈現「高墨猶綠，下墨猶赭」的時代手法。

敦煌藝術除了壁畫與彩塑，也有精彩絹本繪畫存留。筆者留意到刊印於《西域美術—大英博物館斯坦因蒐集品(敦煌繪畫一)》中的一些唐代作品，運用水與顏料的比例經營高低明度，取代粉白提點高光處的僵硬缺失，猶如今水彩技法中的縫合與接色法。畫面的藍紅也能因應視覺作降低彩度的混色，即使「鉛朱丹碧」，「金碧青綠」，仍不失和諧與樸質。



圖 3-2-2-1 唐(897年)〈熾盛光佛及五星圖〉  
80.4x55.4cm 絹本著色(局部)。



圖 3-2-2-2 唐(9世紀末)〈金剛力士像〉  
79.5x25.5cm 絹本著色(局部)。

五代荆浩、宋郭熙與展子虔一樣都有壁畫記錄(宋劉道醇《五代名畫補遺》、宋郭熙《林泉高致》)。傳荆浩的《匡廬圖》與郭熙《早春圖》絹本作品中，大量墨色與皴法出現，見不到《遊春圖》的青綠土頭。仔細觀察台北故宮網站提供的《早春圖》圖檔，皴法之中可見淡淡赭石花青色彩。

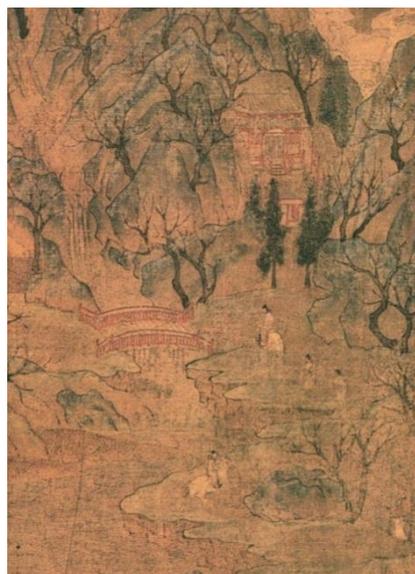


圖 3-2-2-3(傳)隋 展子虔〈遊春圖〉  
43x80.5cm 絹本設色。(局部)



圖 3-2-2-4(傳)五代 荆浩〈匡廬圖〉  
185.8x106.8cm 絹本  
水墨。(局部)



圖 3-2-2-5 宋 郭熙〈早春圖〉  
158.3x108.1cm 絹本淺絳。  
(局部)

假使能保存好三位藝術家的壁畫，與其絹本作品相對照，除了因應其論述，也能查考他們在不同材質上的同異之處。

### 3.紙本絹本(元、明、清、民國)

黃公望、文徵明、王原祁提到色墨合一的理念，我們來看看他們的作品。元明以後繪畫走出廟宇、宮殿進入民間。紙本設色平面繪畫成為時代新主流。元黃公望〈富春山居圖〉是元代重要繪畫之一，以「墨分五彩」勾勒表現，淡墨暈染為特色。筆者 2017 年訪富春江、黃公望紀念館與故居「小洞天」，登黃山。發

現畫作多處山頭紋理更像富春江上游新安江源頭之黃山。富春山林一年四季草木茂盛，不見山石裸露，創作者或許做了造型上的轉移。明文徵明作品留存較多，墨本與上彩皆有，徐渭、陳淳在墨與彩的經營上也十分精彩。

清朝經歷四王的傳承、新安畫派的省思、揚州八怪的解放，並嶺南畫派、海上畫派等與西方藝術的影響下，產生重大改變。清末民初藝術家們吸收外來色彩的研究成果，融合自身傳統優勢，最後形成朝氣蓬勃百家爭鳴的新局面。即便各有堅持，但也相互重疊。近代任伯年、齊白石、徐悲鴻、蔣兆和、李可染、關山月、張大千、林玉山、傅狷夫等，同時具備五彩彰施、墨分五色、色墨合一的兼容觀念與表現技法，以活用的態度來面對墨與彩。



圖 3-2-3-1 元 黃公望〈富春山居圖(無用師卷)〉33 × 636.9cm 紙本水墨(局部)。



圖 3-2-3-2 浙江 富春江 張祐禎攝 2017。



圖 3-2-3-3 安徽 黃山 張祐禎攝 2017。



圖 3-2-3-4 明 文徵明〈石湖圖卷〉30.3x156.2cm 紙本水墨 (局部)。

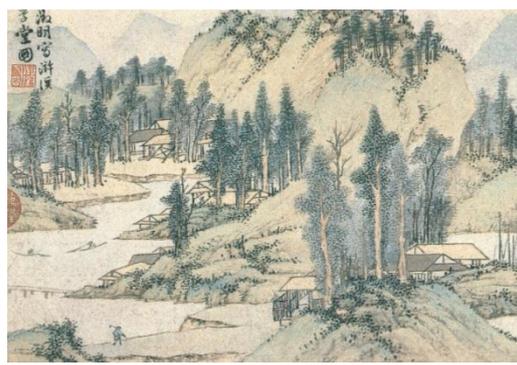


圖 3-2-3-5 明 文徵明〈滸溪草堂圖卷〉26.7x142.5cm 紙本水墨設色 (局部)。



圖 3-2-3-6 明 陳淳〈花卉冊〉28x37.9cm 紙本水墨。



圖 3-2-3-7 明 陳淳〈花卉冊〉31.4x52.8cm 絹本墨彩。



圖 3-2-3-8 清 王原祁〈仿黃公望山水圖〉77.5x41.6cm 紙本水墨 (局部)。

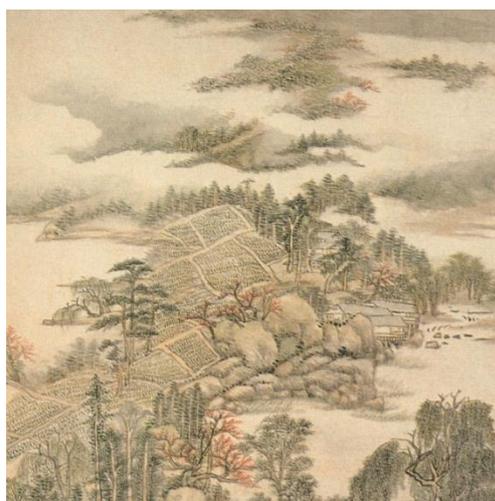


圖 3-2-3-9 清 王原祁〈江鄉春曉圖〉135x58.6cm 紙本水墨設色 (局部)。

在清末民初藝術圈中，我認為齊白石(1863-1957)與張大千(1899-1983)的繪畫「風格養成」是極獨特的。水墨畫發展到清末民初之際，「臨古」這一塊面臨不少惡評，被視為阻礙進步的絆腳石，但二位皆以肯定的態度來面對，例如八大山人、石濤與徐渭等，皆是他們學習的對象。齊白石七年間五出五歸，遊歷陝西、北京、廣東、廣西，張大千除了中日港台，足跡延伸歐、美、印等地。近代關於他們的研究資料十分豐富，在此不再多做生平事蹟的引用介紹，僅就其藝術風格的養成背景，提出筆者的看法。

齊白石的藝術養成是多方面的，我認為早年的「木工雕花」經歷是重要因素，這樣的職業甚至是「士大夫」團體不願意接觸的。雕花屬建築裝潢，在固定的木料尺寸內，置入多少物件需精確規畫，內容人物蔬果花鳥植物造型細節，也要事先仔細觀察與忠實寫生記錄。穩持刀具，一刀一鑿，由外而內循序漸進按圖施作，與「逸筆草草，不求形似」的指尖戲墨截然不同。筆者認為，這樣的過去，成就他的嚴謹繪畫學習與作畫態度。齊白石掌握了「筆、墨、水、紙」的特性，晚年以「墨分五色」的精湛技法，約以 8 筆畫頭，13 筆畫身，10 筆畫足，6 筆畫鬚，10 筆畫雙螯，掌握落筆順序，運用生紙「水痕間隙」，表現平凡溪蝦「節理潤透」的比例體態與「活靈游動」的生命力，微妙維肖，堪稱一絕。

張大千以考察追溯「國畫源流」的研究精神，在 1940 年赴甘肅敦煌莫高窟與安西縣的榆林窟研究壁畫。花了約 2 年 7 個月時間，臨摹 276 幅作品。佛像、人物等主要部分親自動手，背景建築等由門生、子侄、喇嘛分繪，並註明合作者姓名。張大千以絲毫不差，不滲入自身想法與情感的原則，進行壁畫臨摹(同時記錄色彩與尺寸)。忠實複製，反而能放下主觀成見，大膽上色，無所拘束。1950 應印度美術會之邀，至馬德里開畫展，居大吉嶺一年餘，特往印度阿旃陀石窟進

行壁畫臨摹與中印壁畫的差異研究。<sup>33</sup>他最大的貢獻在於打破了千年以來文人對匠人藝術的成見，把分道千年的壁畫與平面繪畫又拉回同一路上。以身作則投入研究與壁畫臨摹展覽，向全世界宣告其重要之藝術價值。從中提取大量色彩知識，終於建構成「潑彩潑墨」的繪畫成就。



圖 3-2-3-10 齊白石〈蝦〉100x34cm 1951 紙本水墨。

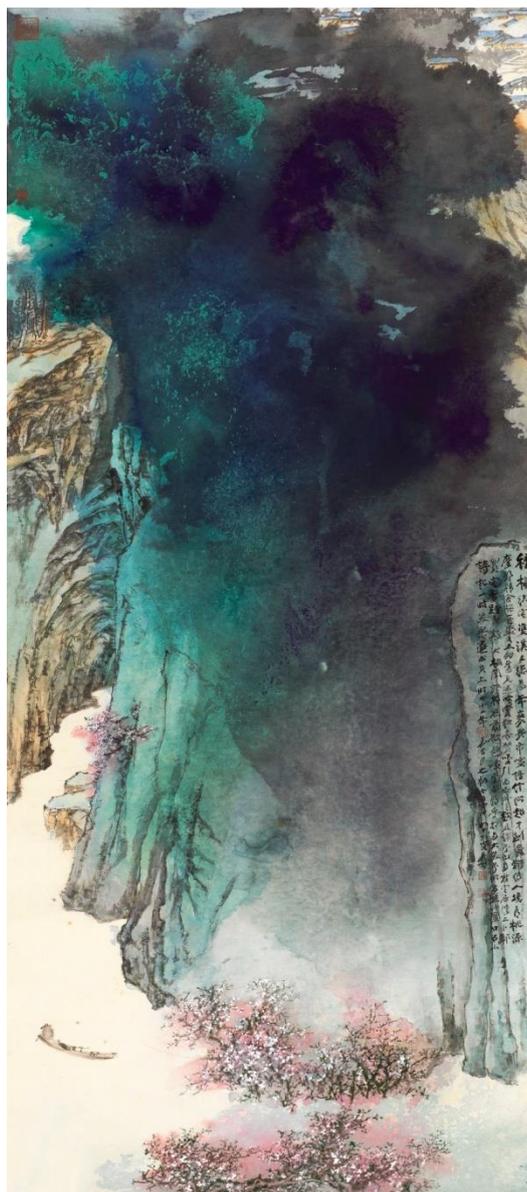


圖 3-2-3-11 張大千〈桃源圖〉211x93cm 1982 紙本墨彩。

<sup>33</sup>曾陸紅，〈五百年來一大千〉，《巨匠與中國名畫 張大千》，(台北：台灣麥克股份有限公司，1997年1月)，頁17-20。

### (三)、小結

這是色彩從「宗教」與「裝飾」的功能性，轉換至「帖卷」自由創作的過程，繪畫材料隨著基底而改變，在不同階段所產生的時代風格。遠古時期的黑褐色料未必具有特殊含意，而是周遭材料的方便取得。經歷千年實驗與色料研發，五彩繽紛的表現，在秦彩繪俑、漢晉墓室與隋唐佛窟寺觀壁畫與彩塑中得到印證。當色彩轉移到平面織品紙本時產生了墨分五彩的新見解，技法成熟之後再形成色墨合一注重協調的呈現。

### 四、作品創作

水墨用色本來就是多元材料的混合，墨條、墨汁、傳統顏料、專家用水彩、壓克力彩、水干膠彩岩彩等皆可互相使用，不該以繪畫材料差別來限制自己。材料沒有對錯，問題出在使用的方式合不合適。所提五件作品，是以墨條、墨汁、郝賓水彩(Holbein)、棉紙所繪。三件墨本賦彩，兩件純墨色處理。

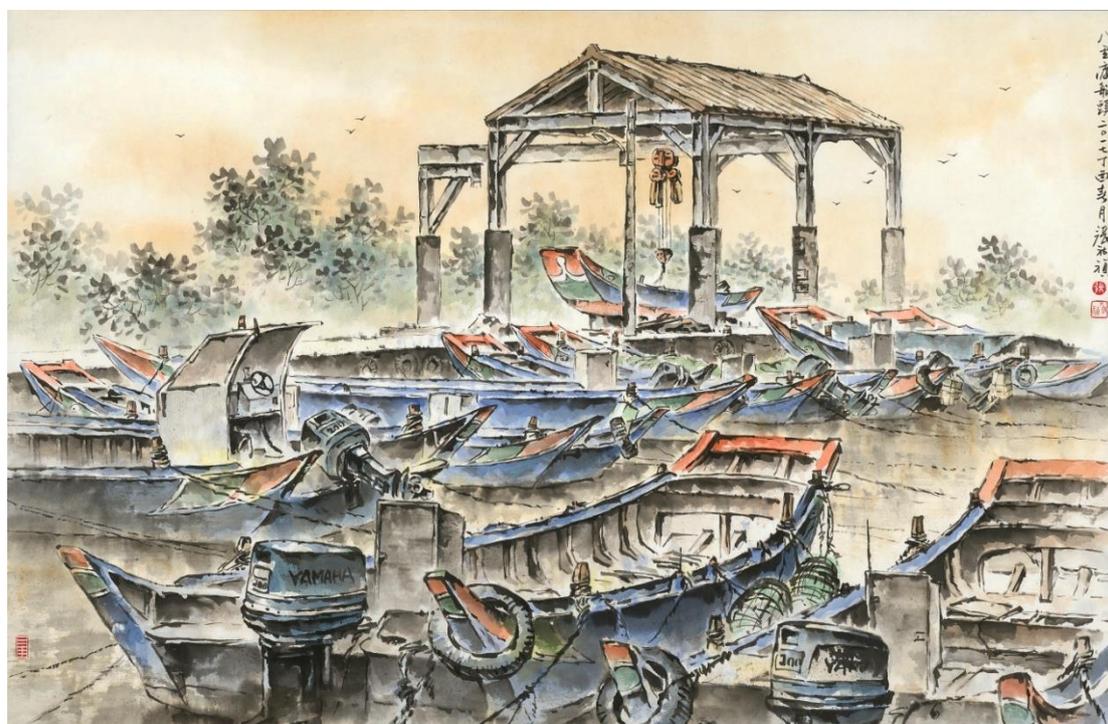


圖 4-1 〈八里渡船頭〉60x90cm 2017 紙本墨彩。以五彩彰施手法，表現台灣八里小船之紅藍綠三色彩繪為特色，處理彩度、色相、明度之間的協調與空間。



圖 4-2〈芭蕉鵝鴨圖〉60x30cm 2016 紙本墨彩。運用不同的綠，處理草叢、小植物、芭蕉之間的空間。前面雙鴨深褐帶上墨，再用紅門來襯托白鵝。運用黑與留白，使色彩更活潑。



圖 4-3〈對望〉60x30cm 2016 紙本水墨。以墨分五彩的鈎畫皴染方式，區分姑婆芋、細草、貓、蚱蜢的質感，運用黑與白的疏密關係經營空間，聚焦於貓與蚱蜢之間。



圖 4-4 〈深坑老街〉30x60cm 2016 紙本墨彩。此件作品在磚紅建築帶入黃、橙、紅、赭與少量的藍綠，以墨區分右側雙樹距離，靛青入墨描繪遠山與藍天。



圖 4-5 〈腳踏車〉30x60cm 2015 紙本水墨。於彰化扇形車庫所見腳踏車數輛，疏密自然錯落有致，引以為圖。車輪角度有正有側，依透視學取形，墨線提按波折取神，淡墨挑染，地面與背景留白。最後以左款與右下壓腳章收拾。

## 五、結論

繪畫起源於「色彩」的使用與辨識，岩畫鑿痕雖未使用色料，目的也是以「色差深淺」表達線條與圖像。中國繪畫是從複合媒材與多元表現開始，五彩彰施、筆墨精妙、墨分五色、色墨合一的變化，受到色料研發、宗教需求、時代審美、

繪畫載體的影響。另外，晉宋文人曾有裝「痴」以逃避政治以自保的例子，<sup>34</sup>元明清約 700 年間同樣暗藏複雜的政治背景，引發平面繪畫執筆者「追憶前朝」復古風，或「避禍保身」的低調守舊，引發墨色為主的時代現象，也需理解。

從文獻紀錄來看，色彩使用於隋唐以前，走客觀隨類賦彩路線，當然這也與壁畫需求，膠漆礦顏使用有關。隨著造紙術純熟，捲軸裝裱收藏與交流，書畫鑑賞家張彥遠提出了書畫合一、運墨五色具的美學思想。到了五代荆浩與宋黃休復逸品的推波助瀾下，植物顏料與墨水滲染隨著平面繪畫與民間普及形成新興美學觀。明文徵明或許察覺了過度偏廢，或藝壇間爭辯色與墨誰優誰劣的問題，提出各有至理，互為問答。清王原祁更進一步表示用色即用筆用墨之意，在於相合。壁畫在晉唐走上高峰，因被認定「藝術價值不高」，宋後幾乎從美術史記載、論述領域完全消失。<sup>35</sup>近代張大千透過敦煌的研究，恢復其藝術價值。

承載工具如障壁、絹、紙也決定了用色的材料。壁畫或屏風，需要顆粒粗的礦物顏料才能產生好的醒色效果。綿紙宣紙絹本薄可透光，醒墨功效勝於厚彩。滲透性植物顏料與墨性質相合，呈淡雅之美，不透明的礦物顏料顆粒粗易浮於表面，若使用不當反成累贅。這是歷代繪師，與時共進運用智慧與技法調整自己，締造世代新美學的過程（對於陶瓷、建築、服飾裝扮等色彩發展影響不大），至今仍不斷的努力與進步。

水墨繪畫色彩觀，具備墨黑使用與畫面留白特殊性。無論是單色墨畫，高彩麗作，植物顏料礦物顏料，金箔銀箔水晶礦，主要關鍵在於材料契合與色彩之間的協調。善用色彩本身含暖互補關係與高低彩度原理，可增加畫面的律動與空間。

---

<sup>34</sup>陳傳席，《六朝畫論研究》，(台北：台灣學生書局，1999 年 5 月)，頁 3。

<sup>35</sup>李化吉，〈中國壁畫的衰落與復興〉，侯一民 李化吉，《中國壁畫百年》，(北京：中國建築工業出版社出版，2004 年 4 月)，頁 16。

## 六、參考書目

- 中國國家博物館 編，《中國文物史 1 史前時代》，香港：中華書局，2014。
- 巴東，《張大千 110 歲 書畫紀念特展》，台北：國立歷史博物館，2009。
- 王仁波，〈隋唐時期的墓室壁畫〉，宿白 主編，《中國美術全集 13 繪畫編 墓室壁畫》，北京：文物出版社，1989。
- 四庫全書存目叢書編纂委員會，《四庫全書存目叢書》，台南：莊嚴文化事業有限公司，1997。
- 安金槐，《中國陶瓷全集 1 新石器時代》，上海：上海人民美術出版社，2000。
- 朱立元 編，《西方美學 名著提要》(一)(二)，台北：昭明出版社，2001。
- 江心力，《中國哲學史》，台北：聯經出版社，2011。
- 何傳馨，〈畫中蘭亭 黃公望與富春山居圖〉，《故宮文物月刊》，326 期，台北：國立故宮博物院，2010。
- 吳永琪，〈秦始皇帝與秦兵馬俑〉，林泊佑 主編，《兵馬俑秦文化》，台北：國立歷史博物館，2000。
- 李澤厚，《美的歷程》，桂林：廣西師範大學出版社，2000。
- 周積寅，《中國畫論輯要》，南京：江蘇美術出版社，2005。
- 孟劍明，《秦始皇帝陵探秘》，西安：西安出版社，2011。
- 邵宇 等，《中國美術全集 (繪畫、雕塑編)》，北京：人民美術出版社，2006。
- 侯一民，李化吉 編，《中國壁畫百年》，北京：中國建築業出版社，2004。
- 俄軍，《甘肅省博物館文物精品圖集》，西安：三秦出版社，2008。
- 俞崑，《中國畫論類編》〈上〉〈下〉，台北：華正書局，2003。
- 俞劍華，《中國繪畫史》〈上〉〈下〉，台北：台灣商務印書館，1991。
- 洛陽市文物管理局 洛陽古代藝術博物館 編，《洛陽古代墓葬壁畫》，鄭州：中州古籍出版社，2010。
- 洪文慶 主編，《中國美術備忘錄》，台北：石頭出版股份有限公司，2007。

- 郎紹君 郭天民 主編，《齊白石全集》，長沙：湖南美術出版社，1996。
- 郎紹君，〈李可染的繪畫〉，車永仁 蔡佩欣 編，《中國近現代名家畫集 李可染》，台北：錦繡文化企業，2007。
- 徐天福 主編《傳統 現代藝術生活》，台北：國立歷史博物館，1997。
- 徐光冀，《中國出土壁畫全集》，北京：科學出版社，2011。
- 柴澤俊 賀大龍，《山西佛寺壁畫》，北京：文物出版社，2006。
- 陝西省考古研究所，《陝西神木大保當漢彩繪畫像石》，重慶：重慶出版社，2000。
- 常書鴻，〈敦煌莫高窟 序〉，敦煌文物研究所 編，《中國石窟 敦煌莫高窟 第一卷》，北京：文物出版社，1982。
- 張大千，〈畫說〉，《張大千畫》，台北：華正書局，1982。
- 張朋川 王新村 主編，《馬家窯文化彩陶瑰寶欣賞》，北京：文物出版社，2004。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：三民書局，2014。
- 陳傳席，《六朝畫論研究》，台北：學生書局，1999。
- 敦煌研究院 編，《敦煌石窟全集 18 山水畫卷》，香港：商務印書館，2002。
- 曾陸紅，《巨匠與中國名畫 張大千》，台北：台灣麥克股份有限公司，1997。
- 黃曉芬，《漢墓的考古研究》，長沙：岳麓書社出版，2003。
- 楊新 班宗華 聶崇正 高居翰 郎紹君 巫鴻，《中國繪畫三千年》，台北：聯經出版事業公司，1999。
- 熊偉 編，《現象學與海德格》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1994。
- 蓋山林，《岩石上的歷史圖卷-中國岩畫》，台北：台灣商務印書館，1997。
- 齊白石，〈白石老人自述〉，余毅 編，《齊白石畫集》第一集，台北：中華書畫出版社，1972。
- 儀平策，《中國審美文化史-秦漢魏晉南北朝卷》，濟南：山東書報出版社，2000。
- 劉大杰，《中國文學發展史》(上)(中)(下)，台北：華正書局有限公司，2009。
- 劉思量，《藝術心理學 藝術與創造》，台北：藝術家出版社，1992。
- 蔣書慶，《破譯天書：遠古彩陶花紋揭秘》，上海：上海文化出版社，2001。

鄭為，《中國彩陶藝術》，台北：台灣東華書局，1989。

蕭軍，《永樂宮壁畫》，北京：文物出版社，2008。

遼寧省文物考古研究所，孫守道 郭大順 主筆，《中國考古文物之美 1 文明曙光  
期祭祀遺珍 遼寧紅山文化壇廟塚》，台北：光復書局，1994。

戴月芳 主編，《中國名著選譯叢書 論語》，台北：錦繡出版事業股份有限公司，  
1992。

薄松年，《中國藝術史》，台北：聯經出版事業公司，2006。

羅德瑞克·韋陀 編輯解說，林保堯 編譯，《大英博物館斯坦因蒐集品》，台北：  
藝術家出版社，2014。

