

商周青铜器凤纹图像研究

孙长初

商周青铜器装饰的一个重要特征,就是普遍在器物的表面铸刻各种各样的动物图像。这些动物,既有古人饲养的马、牛、羊、鸡、狗、猪六畜,自然界的象、鹿、犀、虎、兔等野生动物,还包括龟、蛇类爬行动物,鱼、蛙等水生动物,飞禽鸟类,蝉等昆虫,更有一些并不存在于现实世界的怪兽,诸如龙、凤、兽面和各种兽体的变形等。尽管我们有理由相信,这些怪兽图像都是从自然界的真实动物形象演变而来的,但它们的源头很可能并不是单一的某个动物或某一种类的动物,而更可能是几种动物的突出特征的综合。龙、凤、兽面图像无疑便是如此,这样就造成了对这些中国古代最具传统意义、最富民族特色的图像含义的释读,具有多义性。本文将在对商周青铜器凤纹图像的特征、渊源分析的基础上,对凤纹图像进行解剖,从而找出这一图像的确切含义。

一、商周青铜器凤纹图像的特征

通常,商周青铜器凤纹图像突出的是鸟的羽毛和冠,羽毛的线条蜿蜒流畅、高冠的装饰华丽多样。甲骨文中“凤”字的构形便具有这个特点,恰如高冠、长羽、卷尾的鸟状¹。直观

凤纹图像,应该与鸟类的关系最为密切,许多研究者认为它与现实生活中以色彩绚丽而著称的长尾孔雀、以高冠闻名的公鸡有联系。当然,商周青铜器凤纹图像在各个器物上的形象不尽相同,如冠有多齿冠、长冠和花冠的区别,分别具有一定的时代特征。多齿冠凤纹盛行于商末周初,冠作多齿形,宽尾下垂,装饰华丽,1973年陕西岐山贺家村出土了一件商代晚期的凤柱壁,双柱上装饰有立体的凤鸟,鸟冠作高耸、横向排列的镂空羽毛形状,冠后部又有下垂的翎羽与凤鸟的尾部相接²。花冠凤纹盛行于西周时期,花冠是凤头部长冠的修饰,有作长羽飘举状,或垂于胸前,或垂至足部后向上翻卷,1976年江苏丹阳县司徒乡窖藏出土的西周时期的凤纹尊,口沿下饰以瓣形花纹等分为四组,每组内饰有两只长尾凤鸟,首尾弯成“S”形。腹部饰两对大型凤鸟纹,目呈乳丁状凸出,分尾,作回首状,巨冠向后卷曲³。尽管,商周青铜器凤纹图像就如同时期的龙纹和兽面纹图像一样,缺乏一定的统一性和演变规律,但却形成了与一般鸟纹有显著不同的高冠的特征。这些夸张、华美的高冠,把凤鸟从现实生活中具象的鸟类中分离出来,自然隐含有商周青铜器工匠的创作动机和时人的世界观。

二、商周青铜器凤纹图像的渊源

商周青铜器凤纹图像与现实生活中的鸟类密切相关,这是一个不争的事实。那么,追溯凤纹图像的起源,自然得从商代以前的材料中去寻找依据。

自古以来,鸟类深受人类的喜爱。它那优美的身姿、悦耳的叫声、绚丽的羽毛、善飞的本领,无不让人类感受到自然界的美丽与奇妙,激发远古人类展开审美遐想。鸟类又是害虫的天敌、人类的朋友,对原始农业生产起着重要的作用。古人依据候鸟定时迁徙安排农时,把鸟类留下的粪便

当作农作物的优质肥料,创造出“鸟田”这一古代东南沿海地区特有的农耕经济方式。距今六、七千年的浙江余姚河姆渡文化便有以飞鸟为题材的原始艺术品,著名的双鸟朝阳纹象牙蝶形器⁴,状如一只展翅飞翔的鸟儿,阴刻的双鸟相拥火焰状的太阳,犹如在一望无际的海面上,一轮红日带着万道霞光喷薄而出,群鸟迎着朝霞展翅高翔去接受新一天的来临,恰似古人对大自然优美景观的最深刻的追忆。彩陶上的鸟纹装饰主要流行于仰韶文化的半坡、庙底沟类型和马家窑文化,以庙底沟类型彩陶的鸟纹装饰为最常见,早期的鸟纹多写实,头、身、翅、尾、爪俱全,形态多姿,或寻觅啄食,或伫立张望,或展翅欲飞,或翱翔天空,浑然一体;晚期的鸟纹则趋向图案化、抽象化。东北地区的辽宁牛河梁红山文化遗址中,经常出土有圆雕的玉鸟⁵。良渚文化遗址出土的玉器,除了有部分圆雕玉鸟外,多见在璧、琮、冠状器、三叉形器、钺等玉器上刻划图像精美、线条纤细的鸟纹。这些史前原始艺术的鸟纹题材,分布地域非常广泛,但往往以具象的飞鸟为多见,当然也出现了抽象化、图案化的趋势,如新石器时代仰韶文化庙底沟类型的彩陶正面鸟纹,以一个圆点表示鸟头,以一个弧形的三角表示飞翔的鸟身,以三条短竖线表示鸟的三足⁶,鸟纹被图案化了。鸟纹被抽象化的例子常见于刻划于良渚文化玉器上,1982年5月,江苏省溧阳文管会办公室征集了一件良渚文化玉圭,其正、背两面都刻饰有鸟纹,正面的鸟纹为冠、竖卷肩、方孔鼻、单圈圆眼、阔嘴露齿,背面的鸟纹是象征性的展翅飞鸟图⁷。又如浙江余杭反山良渚文化墓葬中出土的玉琮、玉钺上刻划的鸟纹,鸟头、翼、身均变形夸张,满刻卷云纹、弧纹,被称为神鸟⁸。很显然,商周青铜器凤纹图像在史前良渚文化的玉器装饰鸟纹样中找到了源头。

三、商周青铜器凤纹图像解析

商周青铜器凤纹图像与同时期青铜器鸟纹或史前的彩陶、玉器鸟纹图像的最明显的区



别,在于商周青铜器凤纹图像有夸张的高冠。那么高冠究竟意味着什么?为什么突出鸟冠而不选择鸟嘴、鸟爪或者鸟的其它部位?这自然得探讨古人对高冠的理解。

著名的德国人类学家利普斯在收集了大量的民族学材料以后,写成了《事物的起源》一书,对原始部落的各类用具进行了分析介绍。他对帽子的解释是:“帽子的出现总是有与实用价值无关的社会意义和宗教意义”,并以非洲新几内亚原始部落卡比里人所戴的被称为“迪巴”的帽子为例,它作圆锥形,涂以石灰并饰以羽毛和花朵。人们把这种帽子用胶粘在头上,甚至睡觉时也不去掉,并且只有在成丁礼举行后才有资格戴它。因此,他认为“这种奇异的圆锥形盖头物,长期以来起过神秘的作用。在某些方面,它似乎已失去尊贵的意义,而获得了魔术的意义”⁹。这是对非洲大陆现存的原始部落对帽子的使用情况和所含意义的描述。那么中国原始先民又是如何看待高冠的呢?

由于制作冠帽的材料不易保存,因此,要探讨中国原始先民所戴冠帽的形制,缺少赖以佐证的实物,所幸的是在史前原始艺术品的表现题材中,部分地保存了一些直观且珍贵的资料。1955年陕西西安仰韶文化半坡类型遗址出土的人面鱼纹彩陶盆,人面作圆形面具状,五官部分高度图案化,直线表示双眼,垂三角形表示鼻,嘴唇露红地,口衔双鱼,人耳部位各绘一鱼衔人耳状;头顶有三角形的发髻,髻外有两条相交成尖锥形的直线,线上又加密集的短斜线。从这一图像圆形人面与三角形发髻的尺寸比例来分析,两者几乎是一比一对等,可见此人(或“神”)所梳或所戴的是高髻或高冠。良渚文化玉器上的神人兽面纹,上部是神人的脸面,头戴羽冠,圆脸、宽鼻、阔嘴;下部是兽面,椭圆形的眼脸、突额、宽鼻、阔嘴。神人的最主要特征是戴尖顶的羽冠,而良渚文化玉山字形器,玉冠状器出土时位于死者头骨上方,无疑是冠帽上的装饰件。玉山字形器下端圆弧、上端分为三叉、中叉有孔,玉冠状器似神人羽冠。由此可以合理地推测,简化后的羽冠应该是山字形的。

图画于仰韶文化半坡类型彩陶盆上的人面鱼纹图像中人面衔鱼和鱼衔双耳的特征,与《山海经》记载的神或巫巫师妾,奢比尸、蓐收、禺疆、不廷胡余、夏后开等“以蛇贯耳”的奇特装束,非常类似。《山海经》是古代巫师口耳相传,到战国——秦汉时代由文人整理而成的古籍,保存了较多的中国古代神话资料。《山海经·海外东经》记载:“雨师妾在其北,其人为黑,两手各操一蛇,左耳有青蛇,右耳有赤蛇”;“奢比之尸在其北,兽身、人面、大耳,珥两青

蛇”¹⁰。同样,人面衔鱼和鱼衔双耳的艺术形象,也被新石器时代大溪文化墓葬中发现的实物资料得到佐证。“有几座墓葬的随葬品情况比较特殊,例如把鱼放在死者身上,或两条大鱼分别垫在两臂之下,也有的是鱼尾衔在人口之中”¹¹。显然,这些传说时期的神或巫的形象,应该与史前原始艺术品中表现的巫师有确然无疑的前后继承关系,自然,仰韶文化半坡类型彩陶盆上的人面鱼纹图像就被认为是古代戴面具的巫师形象。

那么,是否是巫师就得戴高冠呢?答案是肯定的,尽管这些高冠的形制和质地由于当时人们所生活的环境、所从事的生产方式而有很大的不同。如北美印地安人所戴的高冠是草帽,顶端常带着一节节圆柱形的装饰,代表身份。节数越多,形状越高,身份越是显要。并且喜欢在帽子上画满或雕满禽兽图腾的花纹,式样对使用者来说有着极严格的规定,社会等级较低的人如果误用了别人的帽子,会在部落里受到最严厉的处罚¹²。著名的欧洲旧石器时代晚期法国三兄弟洞穴壁画所绘的“鹿角巫师”形象,为一男性,头戴鹿角,耳朵被长发覆盖着,饰有很长的胡须和马尾,还有着猫头鹰一样的眼睛,肩上披着兽皮,身体前倾,作舞蹈状¹³。目前,我国东北地区的赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族等处于原始部落状态的少数民族萨满(巫师)所戴的萨满帽,也多以鹿角做头饰,高耸多叉的鹿角被认为是萨满庇护神的储藏所¹⁴。高国藩先生在《中国巫术史》一书里,通过对古代文献记载、考古发掘资料中巫师装束图像的研究,得出“中外古巫的装扮都是头上生角的,有的两只角,有的三只角。一直到现代,巫师头上生角的特征也没有变”,如“苗族民间巫师在禳鬼的时候,头上都戴着竹篾扎的有三个犄角的帽子,身上穿的是百衲衣——即由各种颜色布条缀成的法衣。乍一看,就好像一个头生三只角,浑身长着长毛的怪物”¹⁵。这些民族学、文化人类学方面的资料,也从另一个侧面验证了戴高冠是古代巫师最为明显的标志。

既然在史前原始社会,高冠是具有特别重要的意义,尤其是体现在原始巫术方面,那么,商周青铜器上以高冠为主要特征的凤鸟纹,也不是当时工匠的偶一为之,特别是到了商末周初及至西周中期昭、穆之时,青铜器纹饰中凤鸟纹大量出现,西周早期到穆王、恭王,有人称之为凤纹时代¹⁶,因此,凤鸟纹图像的形成,必定也与原始巫术有关。

巫术始于文明起源之前的远古时期,是和原始宗教信仰、图腾崇拜相伴产生的。法国三兄弟洞穴壁画所绘的“鹿角巫师”,头戴鹿首面具,身披兽皮,正模仿动物的姿态跳舞;另一



幅壁画中的巫师“躺着处于迷睡状态,戴着一副鸟的面具”¹⁷。中国新石器时代遗物中也存留了不少类似的文化现象,1973年青海大通上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆,内壁绘十五人携手并肩起舞,从舞者带有的发辫和尾饰,可以看出他们正在跳一种兽舞。先秦古文献中对巫术舞蹈的记载更是比比皆是,《吕氏春秋·仲夏记·古乐》曰:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙:一曰载民,二曰玄鸟,三曰逐草木,四曰奋五谷,五曰敬天常,六曰建帝功,七曰依地德,八曰总鸟兽之极”。这是对古代先民举行宗教仪式时披挂兽皮、饰以鸟羽、模仿禽兽群体舞蹈的直观描述。当这类娱神或庆贺丰收的行为集中被某些个体单独占有时,巫师这一古代社会中具有无上权力和才智的阶层逐渐分化、独立出来。东汉许慎的《说文解字》对巫的解释是“巫,祝也。女能事无形,以舞降神者。象人两袖舞形”;《国语·楚语》孔疏引“巫以歌舞事神,故歌舞为巫观之风俗也”。

商周时期,虽然已经进入了阶级社会,但人类尚未摆脱以神秘性和笼统性为特征的原始思维的支配,尊神重巫的思想在商代尤为盛行。作为祭祀天神和祖先礼器的青铜器,是巫师的一种法器,主持祭祀仪式的巫师通过铸饰的动物纹样,达到与天神、祖先沟通的目的。《左传》楚子问鼎故事中就记载:“昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物为之备。使民知神奸,故民入川泽山林,不逢不若,螭魅魍魉莫能逢之。用能协于上下,以承天休”,“协于上下”便是沟通天地。青铜器具有如此功能,应是铸饰其上的动物纹饰起了

一定的作用。总之,巫师戴着各种各样的高冠,操着各式各样的法器,跳着模拟野兽的舞蹈,从事着沟通天地人神的活动。

浙江余杭良渚文化以出土琮、璧等玉礼器和在玉器上刻饰神秘的神人兽面纹而闻名于世。特别是反山墓地出土的一件玉琮上刻饰的“神人与兽面复合像”,根据考古发掘报告的描述:“纹饰区之一是四个正面的直槽内上下各有一个神人与兽面复合像,共八个。……神人的脸面做倒梯形。重圈为眼,两侧有短线象征眼角。宽鼻,以弧线勾划鼻翼。阔嘴,内以横长线再加直短线分割,表示牙齿。头上所戴,外层是高耸宽大的冠,冠上刻十余组单线和双线组合的放射状羽毛,可称为羽冠;内层为帽,刻十余组紧密的卷云纹。脸面和冠帽均是微凸的浅浮雕。上肢形态为耸肩、平臂、弯肘、五指平张又向腰部。下肢做蹲踞状,脚为三爪的鸟足。……在神人的胸腹部以浅浮雕突出威严的兽面纹。重圈为眼,外圈如蛋形,表示眼眶和眼睑……眼眶之间有短桥相连,……宽鼻,鼻翼外张。阔嘴,嘴中间以小三角表示牙齿”¹⁸。这一图像明显具有巫术意义。张光直先生通过对河南濮阳西水坡仰韶文化墓葬出土的蚌塑龙虎鹿图像的分析,结合东晋葛洪《抱朴子》中关于“蹻”道的记载,得出濮阳三“蹻”与中

上专门端立着鸟的形象,在1984年首都博物馆征集到的一件良渚文化玉琮上,也有同样的发现。此外,抽象的鸟纹在良渚文化的玉琮、玉钺、玉冠状器、玉山叉形器等都有刻饰,甚至出现了在这类器形上装饰神人兽面纹与鸟形象的组合²¹。

总括良渚文化的玉器装饰图像,以神人、兽面、鸟为主要题材,并具有特殊的巫术含义。神人最突出的特征是高耸的羽冠,兽面的图像是以重圈为眼、阔嘴、宽鼻为特征的,商周青铜器上的兽面纹与良渚文化玉器上的兽面纹的前后继承关系是显而易见的。“不难看出,良渚文化玉器上的兽面纹,是我国目前所见早期兽面纹数量最多,图案最复杂完备的,是商代饕餮纹的直接源头”²²。神人与兽面的组合,在商周青铜器中形成了铺首图像,如河北省易县老姆台战国时期燕下都宫殿遗址出土的青铜铺首,铺首上部以山形纹为底,正中饰一立凤,凤尾翘起,颈向前伸,双足粗壮有力,两爪各抓一蛇,蛇身缠绕凤翅,蛇首左右相对作挣扎状;凤、蛇图案构成饕餮的额梁,立凤两侧各饰一条四爪龙,龙颈各自上端向下弯曲,龙首前伸,龙尾盘绕于饕餮双目的两侧;凤爪下为饕餮纹,宽眉巨目,以出戟纹作鼻,口边有须,巨齿从口角两边露出²³。如果省略了青铜铺首的龙、凤、蛇装饰,剩下的就是上部的山字形和下部的铺首,即以山字形为代表的神人和以饕餮形象出现的兽面。诸多汉画像石上刻划的铺首图像几乎无一例外地表现为双目圆睁、戴“山”字形高冠的特征,如山东省嘉祥郭家庄出土的画像第1石和第3石等²⁴。既然神人与兽面图像的结合演化为后世的铺首,那么,神人与鸟的组合,自然可以看成是高冠与鸟的组合,从而演变成了以高冠为特征的鸟——凤鸟,因此,商周青铜器中的凤鸟纹图像,是良渚文化玉器中神人与鸟图像演变的结果,它是一种具有沟通天地人神巫术意义的神鸟。

注释:

- 1 顾方松:《凤鸟图案研究》,浙江人民美术出版社1984年版,第1页
- 2 曹者祉:《国宝大典》,文匯出版社1996年版,第234页
- 3 徐湖平:《江苏馆藏文物精华》,南京出版社2000年版,第11页
- 4 河姆渡遗址博物馆编:《河姆渡文化精粹》,文物出版社2002年版,第63页
- 5 辽宁省文物考古研究所:《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》,《文物》1986年第8期
- 6 张朋川:《中国彩陶图谱》,文物出版社1990

年版,第139页

7 汪青青:《溧阳出土的良渚文化玉器珍品——神人兽面鸟纹圭》,见《东方文明之光——良渚文化发现60周年纪念文集》,海南国际新闻出版中心1996年版,第350页

8 浙江省文物考古研究所:《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》,《文物》1988年第1期

9 利普斯:《事物的起源》,汪宁生译,敦煌文艺出版社2000年版,第52—54页

10 袁珂:《山海经校注》,上海古籍出版社1983年版,第263、253页

11 中国社会科学院考古研究所编:《新中国的考古发现和研究》,文物出版社1984年版,第130页

12 高小刚:《图腾柱下——北美印地安文化漫记》,生活·读书·新知三联书店1997年版,第92页

13 郑元者:《艺术之根——艺术起源学引论》,湖南教育出版社1998年版,第132页

14 孟慧英:《中国北方民族萨满教》,社会科学文献出版社2000年版,第237页

15 高国藩:《中国巫术史》,上海三联书店1999年版,第49—50页

16 马承源主编:《中国青铜器》,上海古籍出版社1988年版,第326页

17 [瑞典]荣格:《人及其象征》,河北人民美术出版社1989年版,第134页

18 浙江省考古研究所:《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》,《文物》1988年第1期

19 张光直:《濮阳三 与中国古代美术上的人兽母题》,见《中国青铜时代》,生活·读书·新知三联书店1999年版,第323—324页

20 陈甘棣:《鉴赏美国收藏的良渚文化玉器》,见徐湖平主编:《东方文明之光——良渚文化发现60周年纪念文集》,海南国际新闻出版中心1996年版,第349页

21 方向明:《反山、瑶山墓地:年代学研究》,《东南文化》1999年第6期

22 殷志强:《试论良渚文化玉器的历史地位》,见徐湖平主编《东方文明之光——良渚文化发现60周年纪念文集》,海南国际新闻出版中心1996年版,第389页

23 河北省文物研究所:《河北省境内的燕下都遗址》,《中华文化画报》1997年第4期

24 朱锡禄:《嘉祥汉画像石》,山东美术出版社1992年版,第18—19页

东南大学文科课题《中国艺术考古学理论研究》,课题号XJ031308

[孙长初 东南大学艺术学系副教授 博士]



国古代美术上的人兽母题中,“人便是巫师的形象、兽便是蹻的形象;蹻中以龙虎为主,其他的动物(包括鹿)在古代美术形象中种类也是很多的。在美术母题中人兽放在一起便表示巫蹻之间密切和互相依赖的关系”¹⁹。

良渚文化玉器上刻饰的纹样除了常见的神人兽面纹外,另外还有鸟纹,美国费里尔博物馆收藏有三件刻划鸟纹的玉璧²⁰,象形的鸟儿昂首挺胸站立在一个高台上,这些高台上部呈对称三阶状的平顶,被推测是祭坛。这类祭坛