

## “纹”以载道:中国古典图案与传统文化的关系

李倍雷

(东南大学 艺术学院,江苏 南京 210096)

**[摘要]**“物以载道”是中国造物艺术“载道”的一种特殊方式,它的意义与“文以载道”“文以明道”一样,所不同的是“载体”的区别。中华图案纹饰与造物艺术共为一体,独特地承载了中国传统文化。从庙底沟彩陶盆上出现图案伊始,中华造物艺术就与图案融为一体。玉器、彩陶、青铜器、瓦当、漆器、建筑构件等造物艺术,无不包含了图案,同时,图案纹饰本身的独立意义也承载着中国传统文化,可以看成是中国传统文化的特殊表现形态,因而我们也可以说:“‘纹’以载道”。

**[关键词]**“纹”以载道;中国古典图案;传统文化

**[中图分类号]** J01 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-511X(2017)04-0130-09

韩愈说“文以明道”,周敦颐说“文以载道”。无论是“明道”还是“载道”,说的是“文”与“道”的关系,也说明了中国传统文化对“道”的看重,“文”是载体而已。庄子“庖丁解牛”的核心思想就是“技进乎道”。庖丁正是有了这种巧夺天工的“技”,才有了“近乎道”的基础。中国传统意识和文化观念中,“言”“象”都被认为是“器”,是“载体”。所谓“得象忘言”“得意忘象”是也。中国是图案文化大国,传统造物器的“技”与“器”合一,无论是造物本身还是器物上的图案都是“技”“器”合一。这种“合一”常常被称为“巧夺天工”。中国传统造物艺术与图案完美的统合以及图案本身的独立样式,不仅体现了巧夺天工的绝妙技艺与工匠文化,也承载了中国传统文化的诸多内容。换句话说,载道的不仅是“文”或“物”,“图案”同样可以载道,即造物艺术和图案是有文化内容的。这里我们也不难看出,图案往往是造物艺术的一部分,如青铜器、瓦当、铜镜、漆器乃至建筑构件上的图案,同时图案也是中国文化的体现。一般而言,图案的文化含义与造物艺术有关,当然也有独立文化含义的图案形态。

### 一、文化观念决定图案样式

庙底沟出土的彩陶属于仰韶文化时期的造物器,其中彩陶上的图案被图案学家雷圭元认为是中国最早的图案纹饰<sup>[1]</sup>,它们基本具备了图案化的特征。略早于庙底沟的河姆渡出土的几件值得我们关注的绘有“图像”的器物,比较有名的是象牙雕刻“双鸟朝阳”和一件刻绘有“野猪”和“稻禾”的陶钵(图1)。这几件器物上的“图像”不完全是“图案”的性质,并没有图案化,但可能是图案化的“原型”。我们认为“野猪”“稻禾”尽管是远古人对能够满足生存“食物”的一种表达,但它蕴含着深层的文化内涵,“野猪”图像可能与“豨韦”神话有关联。《庄子·大宗师》说“道”时,言“夫道,有情有信,无为无形,可传而不可受,可得而不可见,自本自根;……豨韦氏得之,以挈天地;伏羲氏得之,以袭气母。”<sup>[2]</sup>刘文典注“豨韦氏”,文字以前远古帝王号也。陆思贤认为“这位豨韦氏,与神话中的‘封豨’有密切关系,是现实生活中的猪。”<sup>[3]</sup>这就能够说得通河姆渡陶钵为何出现“猪纹”图样,而且大汶口出土有“猪形陶罐”并图绘有“豨韦”神像,金文中也出现了“豨韦”神像,“豨韦氏”这一观念也可以解释红山文化出现的“玉猪龙”;“双鸟朝阳”的含义可能更有“隐喻”的性质,或者说隐含着比较复杂的

**[收稿日期]** 2017-04-21

**[基金项目]** 2016年度教育部人文社科基金项目“中国图案学研究”(16YJA760013)成果之一。

**[作者简介]** 李倍雷,男,东南大学艺术学院教授,研究方向:艺术美学。

文化内涵。对于“双鸟朝阳”至少有三种说法:第一种认为“双鸟朝阳”,按《山海经》的说法就是“玄鸟负阳”,从图形上看这种说法也可以成立。第二种认为是双鸟孵蛋,由此衍生第三种说法,认为有生殖崇拜的含义。河姆渡出土器物上的“图像”或“图形”的表达方式,采用的是“具象”的形式,可以说是远古人的“写实”方式,试图表现与他们生活紧密相关的对象,如果从这个角度来看待“双鸟朝阳”的图形,把它看成是“孵蛋”的说法也可成立,由此可以推断河姆渡人开始了“驯养”的活动,水稻的大面积种植也旁证了“驯养”这一项活动。但值得注意的是金沙遗址出土的“太阳神鸟”,表现的图案形式是“四鸟负日”,所以“双鸟朝阳”也可能有“负日”的含义。“双鸟朝阳”从而产生了多种含义。同时还应该注意它是一件配饰,能够佩戴这个配饰的人不是一般的人,应该是氏族的族长或巫师一类人。到底是哪一种文化含义决定了“双鸟朝阳”的图像(图案)形态,也是一个值得探讨的问题,至少一点可以肯定的是,图像(图案)的形态由它的文化内涵所决定。

而庙底沟出土的彩陶上的“图案”并非“具象”或“写实”,明显地显示了“图案化”的特征,苏秉琦认为这些图案属于庙底沟后期文化形态<sup>[4]</sup>。我们在另外的文章中已经讲到了“图案”形成的重要标志就是从“具象”的图像走向“抽象”的图案化,庙底沟彩陶器上的图案纹样正是图案化的结果。有专家考证庙底沟彩陶花纹图案为“华胥履迹生伏羲”的花神图腾神话,认为“华胥应是华族先祖的花神名”,庙底沟彩陶的玫瑰花和菊花正是华族的图腾<sup>[3]</sup>。花纹图案在庙底沟彩陶上的运用,不但体现华族图腾的文化含义,而且也体现了图像向图案转化的抽象化的结果,这种结果证明了远古人类有了较高的审美意识,即彩陶这种用器上的图案具有装饰的品质。也就是说,图像演变为图案后,远古人类的审美意识才得以自觉地表达出来,我们看到文化内涵与审美对图案形成的影响是决定性的。当然,非图案化的“图像”未必是用来审美的装饰性“图案”,这类非装饰性的图案一般不是日常彩陶用器,而可能是其他器物如丧葬用器。同属仰韶文化的半坡出土的彩陶盆器物上的图像(图案),其内涵也比较复杂。半坡彩陶盆不是一般的日常用器,而是用于丧葬瓮棺上的陶盆盖。瓮棺盆上有空孔,考古学家认为是灵魂的出入口。尤其是彩陶盆上绘有的“人面鱼身”(亦有称“人面鱼纹”)图形,我们认为很难称为“装饰”性的图案,它该是原始聚落族群的标志或图腾,也可能含有某种准宗教的意义,还可能是配合丧葬形式雏形的体现图像形式。当然,它们是后来装饰性图案的原型,半坡彩陶盆上的其他图案纹样也证明这个问题。如鱼类图像以及由鱼类演变为“半写实”状态直至图案化的那些鱼纹几何纹饰即是如此。不过这类图案多在日常器物上,如果我们要追问那些图案化的几何纹样文化内涵,必然要追溯到图案原型“鱼”的图像上来才能阐释得通。

出土于红山文化祭坛的器物以及围绕祭坛周围积石冢出土的玉器,尤其是玉猪龙值得我们注意。“牛梁河女神庙并非孤立存在,而是作为整个祭坛遗址群的一个组成部分,是庙与冢坛的结合”<sup>[5]</sup>,由于出土的位置非常特殊,它们不属于一般墓葬性质的陪葬品,而是属于祭坛区域的器物品,因此与某种宗教仪式有关。红山文化玉器中的玉鸟、玉龙或玉猪龙等,我们可以看成是“立体图案”的雏形,它们不同于稍后湖北天门石家河出土陶器中的鸡、鸭、猪等饲养动物的“立体图案”,红山文化出土的玉鸟、玉龙或玉猪龙具有宗教含义。玉猪龙就与前面我们提到的“猋韦”神像有关,猋为豕,豕为猪,庄子说“猋韦氏得之(道),以挈天地”,红山文化的玉猪龙应该是猋韦神像的呈现。同样,出土安徽凌家滩 8000 年前的猪龙版(图 2),也应该是猋韦神像。这就是说远古出土的“猪”的图像(图案)包括平面图案和立体图案都与远古神话有关,未必能用驯养的概念来阐释。

新石器时代的造物器,几乎伴随实用器物与礼器同时出现,图案也或多或少涂绘在器物上。如半坡出土的彩陶等器物与图案,就显示了器物与图案的实用、宗教、族徽和装饰诸方面的功能与特征。如果我们把新石器彩陶描绘的与生存相关的动物、植物等“图像”(图案)看作是“实用”性质的纹样(如河姆渡出土的陶器纹样),把一些图案化的纹饰看作是“审美”性质的图案,那么我们可以把另一些无法用这两种性质解释的图像看作是“宗教”性质族徽的图形。从图案出现的性质或文化特征上看,图案的实用功能与宗教功能要早于审美功能。这里就涉及一个图案功能的转化或变迁的问





图1 河姆渡出土的陶钵



图2 安徽凌家滩出土的猪龙版

题,即从“实用”—“宗教”(族徽)—“装饰”。“实用”与狩猎、捕鱼、农耕等生产方式有关;“宗教”(族徽)与原始聚落的原始信仰、血缘族群有关;“装饰”是远古人类视觉愉悦作用于造物器上的图形向图案化转移的结果。

“引人尊神,率民以事神,先鬼而后礼……周人尊礼尚施,事鬼敬神而远之。”<sup>[6]</sup> 这种事鬼神的情况延续至商代,故青铜礼器多。青铜器的形制应该说是最早仿造陶器用具开始的,初始阶段还显示了一定的用器功能特征,且作为用器的青铜器的图案也相对较少,但是随着青铜器往礼器功能方向转变,其器物上图案功能与青铜器功能的转变方向基本一致。譬如象征权力与地位的青铜器或象征宗教神力性质的青铜器,其图案的性质也是随着象征权力或宗教神力方面转移,既体现了神权的社会化功能性质,又体现了图案化的装饰功能性质。青铜器上的纹饰基本上是图案化的结果,它最显著的特征就是“兽纹”被广泛运用。由于这个兽纹之“兽”现实中无法找到对应的动物,被学者们称为“饕餮”,青铜器上的无可名状的兽纹通常被认为是饕餮纹。当然饕餮纹最早并不是出现在青铜器上的,在良渚文化中出土的玉器上就有饕餮纹,但不是一般玉器都有饕餮兽纹,而是出现在玉琮上(图3)。玉琮属于礼器,刻上饕餮纹有其特殊的功能,占有它的人享受特殊的礼遇。《周礼·考工记·玉人》释云:“大琮十有二寸,射四寸,厚寸。”<sup>[7]</sup> 郑玄补注《周礼》云:“琮,八方象地。”<sup>[7]</sup> 玉琮的功能如《周礼》所云:“以苍璧礼天,以黄琮礼地。”<sup>[7]</sup> 玉琮作为一种重要的礼器可能是巫师通天地的一种法器,具有明显的原始巫术性质。玉琮内圆外方中空的型制以及外部琢刻“饕餮纹”图案,是辅助巫师用以沟通天地的法器,因此考古学家认为玉琮也是祭器<sup>[8]</sup>。“饕餮纹”转移到青铜器上在商周最突出。《左传》成公十三年说:“国之大事,在祀与戎。”商周的青铜器基本上就是用来满足“祀”(祭祀—礼乐器)与“戎”(战争—兵器),就是说中国商周青铜器主要用于“国之大事”。除了用于战争的青铜兵器外,我们看到的大鼎之类的青铜器并刻绘有兽纹(饕餮纹)等其他图案纹饰,基本上作为祭器的。“将中国古代青铜器作为祭器,亦即巫术之法器时,它在祭仪中便是协助巫师沟通天地的工具之一,它上面的纹饰也与沟通天地的功能相适应。……巫师沟通天地有特别的动物作为助手;在仰韶文化中已知巫师借助动物有龙、虎和鹿;商周青铜器上的纹饰所表现的动物种类要多得多,主要的有龙、虎、鹿、牛、羊、犀、象和各种鸟类,尤以枭鸟最常见。有的动物‘因袭化’而成图案,看不出是什么动物,一般称为饕餮、肥遗、夔文等。”<sup>[8]</sup> 有的青铜器在“兽纹”(“饕餮纹”)周围还配有雷云纹之类的图案纹饰,以显示具有天地之神力,当然,雷纹也可能与雷神神话有关,这需要进一步探讨。前面我们提到红山文化的玉鸟,还有良渚文化的鸟图案,它们与“太阳神鸟”含义有关,其功能就是协助巫师沟通天地。其他动物的图案如“四羊方尊”青铜器以及鹿、牛、犀等动物青铜器,应该是远古巫师祭祀时的“牺牲”一类动物。作为礼乐器、祭器的青铜器本身就是用于“国之大事”的,因此青铜器的图案纹饰含义与青铜器的功能必须相适应。

秦代石碑地“碣石宫”遗址出土有夔纹大瓦当(图4)。夔纹瓦当的出现,表明了图案纹样延续前代的发展与演变。瓦当的图案纹饰在汉代更为丰富,成为图案的重要形式。仅从瓦当的图案纹饰鼎盛状况来看,图案的内容和含义已经悄然发生了变迁。随着青铜器悄然退出“历史”舞台,象征祭祀



的“饕餮纹”也随之逐渐退出祭祀的舞台,以祭祀为重要内容的图案纹样如“兽纹”(“饕餮纹”)被边缘化了,图案逐渐走向以审美为主体以及瓦当的图案样式范围扩大,显示了瓦当图案母题与主题多样化。“一般鸟兽花纹发展至战国时期,大体上有个别形象的反映,渐进而至群体的描写;由以鸟兽动物为题材的渐以人物生活为主题了。”<sup>[9]</sup>这样就出现了叙事性的主题图案纹饰。狩猎、舞蹈、战争等主题叙事的图案纹饰从青铜器一直到汉画像石并又延伸了其他主题图案纹饰的发展,使图案纹饰的主题由宗教崇拜转移到多方面的生活主题中,这是图案纹饰主题变迁的结果。主题的演变或变迁,影响到造物器上图案纹饰的形式结构变化,影响到图案纹饰主题叙事的变化,主题发生变化,也使一些装饰性的主题题材向绘画方向发展,如汉画像石。



图3 良渚文化出土的玉琮



图4 秦代“碣石宫”出土的夔纹大瓦当

主体性与主题性的图案纹饰变化,在汉画像石、瓦当、漆器以及青铜镜等方面的图案中更为明显,以后的历史发展演变中,图案的审美功能越来越显示了较高的主体地位,但图案纹饰的文化内涵依然隐匿在其中,即图案的文化意义与审美功能并行不悖,这也就是我们一贯认为的中国图案是有文化内涵的。当然,图案的这种变化与造物器的功能变化是相适应的。

东汉以来中国与西域的交流频繁并日益加深,促进了中国与外来文化的交流。在与西域的文化交流中,中国图案纹饰也有所反映与表现。南京地区出土的建筑构件——瓦当,其中的图案纹饰不仅有莲花纹,更有西域人物形象的图案纹饰。这些图案表明了古代中国南北朝时期与西域文化交流的情况。南京地区出土的瓦当多为东晋时期的建筑构件,中西文化交流决定了瓦当上的图案纹饰呈现为莲花纹饰以及西域人物形象的图案纹饰。贺云翱在《六朝瓦当与六朝都城》一书专门对六朝时期的瓦当做一个深入的研究与分析。譬如该书指出六朝时期的瓦当按照图案的分类有“云纹瓦当”“人面瓦当”“兽面纹瓦当”“莲花纹瓦当”(图5)。



图5 六朝·莲花纹瓦当

“瓦当”是中国传统建筑中的一个构件,但这个构件却在建筑中“处于高屋建瓴的地位,虽然体积很小,却具有标志性、神秘性和审美性,这使我想起古代农业象天法地,总是把很多具体的实物,都看作一些大大小小的宇宙结构。‘宇宙’一词多义,起源甚早,或具时空的概念,或具天地的含义,它的首义却是屋檐和栋梁。汉代学者高诱在《淮南子·览冥训》里燕雀不能与凤凰争于‘宇宙’之间,引《易·系辞》‘上栋下宇’注释说:‘宇,屋檐也;宙,栋梁也。’《说文》:‘栋,极也。’清人段玉裁注:‘极者,谓屋至高之处。’”<sup>[10]</sup>足见中国传统文化中为何对瓦当这么重视,同时也证明文化观念决定了造物形态或型制。六朝瓦当图案纹饰显示了与西域交往的结果,尤其人面纹瓦当中的“胡人”形象以及莲花纹瓦当的“莲花”纹饰,都与西域文化有直接关系。贺云翱认为六朝瓦当的莲花纹“与释道安、释慧远等高僧在东晋境内积极提倡佛教‘净土’思想及慧远在庐山建‘莲社’有关。莲花作为佛、佛国、净土及生命、光明的象征,受到社会广泛的接受和崇仰”<sup>[11]</sup>,文化因素对图案的影响是深刻的。当然“中国的莲花瓦当早在秦代已经产生,当时的用意一方面可能是装饰的要求,另一方面也许与中国古代莲花可厌(胜)火的观念有关。”<sup>[11]</sup>只是到了六朝莲花纹饰与西域佛教相关的莲花观念合流而盛行。



中国是图案大国,图案无处不在,无奇不有。如方胜图案原型来自于西王母,一旦“胜”的形态形成文化观念,它必然影响到造物器的形态或样式。方胜纹饰作为图案运用,到了明清更为普遍,家具、漆器、瓷器奁盒、建筑构件等都有方胜的图案纹饰,它们或是平面图案或是立体图案。明清时期流行的各种“方胜”造型的用器,证明传统文化观念决定了造型的器型与型制。传统文化决定了图案纹饰的形态或型制,反之,图案纹饰又承载了传统文化形态,二者是互为的关系。下面我们探讨图案纹饰承载中国传统文化的问题。

## 二、图案承载中国传统文化与交流

如上所述,图案是由文化决定的,实际上也就说明了图案不仅仅是通常理解的装饰那么简单,文化决定图案形态,反过来图案又承载了文化的内容,由此显现了图案的文化内涵——“‘纹’以载道”。也就是说中国图案是有文化含义的,不是无文化含义的纹样。我们依然以上面所列举的造物器和图案的案例来探讨图案承载中国传统文化的问题。

最值得一提的是庙底沟图案纹样。考古学家苏秉琦说:“庙底沟类型遗存的分布中心是在华山附近。这正和传说华族发生及其最初形成阶段的活动和分布情形相像。所以,仰韶文化的庙底沟类型可能就是形成华族核心的人们的遗存;庙底沟类型的主要特征之一的花卉图案彩陶可能就是华族得名的由来,华山则可能是由于华族最初所居之地而得名;这种花卉图案彩陶是土生土长的,在一切原始文化中是独一无二的,华族及其文化也无疑是土生土长的。”<sup>[12]</sup>从现存庙底沟发掘出来的彩陶图案纹样看,其大抵像苏秉琦先生说的分为两类:“第一种,类似由蔷薇科的覆瓦状花冠、蕾、叶、茎蔓结合成图;第二种,类似由菊科的合瓣花冠构成的盘状花序。自然,它们是一种高度概括的工艺美术图案,不能同写生画相比。”<sup>[12]</sup>远古人用不同的植物纹样涂绘在彩陶器物上,必然表达了与植物相关的信息。蔷薇花系和菊花系构成了庙底沟彩陶图案的主要纹饰,显示了花卉是庙底沟为华族的重要信息,正如苏秉琦先生所说“华族及其文化也无疑是土生土长的”,华族的族徽是月季花和菊花,庙底沟彩陶图案纹饰承载了中华民族这一称谓的文化信息<sup>[3]</sup>。“仰韶文化庙底沟的北上,红山文化更多地吸收了庙底沟类型的彩陶等先进文化因素,并融合到自身文化中去,”<sup>[5]</sup>苏秉琦进一步分析,“因此,红山文化早期的彩陶中,经常可见庙底沟文化有关的花纹,但绝非庙底沟式彩陶的再现,而是表现为与红山文化固有纹饰融合后的一种新的彩陶面貌。”<sup>[13]</sup>但从图案的花纹上讲,庙底沟彩陶图案华族的含义应该辐射到红山文化中去了,可以看成是华族“遗传密码”。

提到红山文化,前面我们说到了红山文化的神鸟——玉鸟,尽管在今天看来玉鸟一件造物玉器,但它在远古不是一件普通的玉器,而是有宗教神性含义的神器。红山文化玉鸟这种神器的性质,自然使我们把《国语·楚语》中的“绝地天通”联系在一起。

在古人看来,鸟是能够直接通天的神鸟,它可以把巫师与天的信息相互传递,即帮助巫师与天对话。红山文化玉鸟出土于祭坛或祭坛周围大墓群,这种状况就不是一般意义上的墓室出土的物件,玉鸟也应是祭祀时使用的法器或神器,具有通天地的功能,是巫师沟通天地的神器,其功能与玉琮一样都是巫师手中的法器或神器。

笔者曾在《神器、礼器与艺术——红山文化“玉鸟”的图像学与艺术学研究》一文中谈到:“红山文化的鸟,目前来看则是独立的玉鸟图像。但从整个东夷遗址出土的鸟与太阳的关系,以及文献和神话的鸟与太阳的关系看,鸟与太阳是一个整体的系统,而不是可以各自分离的要素。因此,红山文化中的‘玉鸟’,不是孤立的‘鸟’,而是与‘太阳’有关的‘鸟’。因此可以认定为,红山文化的‘鸟’就是‘太阳神鸟’。这些考证说明了红山文化的‘玉鸟’是作为某种信仰而存在的。”<sup>[14]</sup>从出土的器物与器物上的图案分析,有两种情况:一种是实用功能在先;另一种是实用与宗教仪式功能并存。从常理上看,远古人类造物器的实用功能应该是最早。但是,造物器上绘有图像或图案纹样可能就不是“实用”功能完全能够阐释的,因为图案本身不是“实用”的,它是造物器上的附加功能。这个“附加”功能一般有三种性质:一是族徽或血缘族类的性质;二是有关神性与宗教的性质;三是用来装饰造物

器的,即我们现在的说法是审美的性质。前面我们讲了玉琮和青铜器上的“饕餮纹”,在某种意义上“饕餮纹”决定了造物器的型制,它必然是在礼器、法器或神器中出现,或者说,造物器的型制承载了与“饕餮纹”图案相一致的特殊文化含义。刻有饕餮纹的玉琮和青铜器都属于礼器、法器或神器一类的造物器,《周礼》说玉琮的性质是“黄琮礼地”。目前发现最大的玉琮是良渚文化出土刻有饕餮纹饰的玉琮,如此大的体量绝不是一般性质的玉琮,它巫师祭祀时所用的法器。饕餮纹的功能与玉琮作为法器或祭祀的功能是一致的。此后饕餮纹转移到青铜器上,其功能也同样转换到青铜器上,与祭器所拥有同样的祭祀功能。当然,青铜器还有一个重要的功能就是权力的象征。这种权力并非一定与今天所说的“政治”权力等同,它与巫师的权力融合在一起,当然也象征了统治地位的政治含义,还保留了祭祀的神性权力,如前引《国语·楚语》所说“如是则明神降之,在男曰觐,在女曰巫”。所以巫师阶层是一个特殊的阶层,地位极高,有时具有统治地位的特殊权力。《吕氏春秋·先识》:“周鼎著饕餮,有首无身,食人未咽,害及其身,以言报更也。”《吕氏春秋·恃君览》亦云:“雁门之北,麋集所驾,须窥之国,筭餐,穷奇之地,……此四方之无君者也,其民麋鹿禽兽。”《左传·文公十八年》:“缙云氏有不才子,贪于饮食,冒于货贿,侵欲崇侈,不可盈厌,聚敛积实,不知纪极。不分孤寡,不恤穷匮。天下之民,以比三凶,谓之饕餮。”杜预注:“贪财为饕,贪食为餮。”这种阐释说明饕餮应该是用来震慑普通人的,隐喻或象征了特殊的权力,实际就是统治人的权力符号,并非具有一种所谓的“狞厉美”。青铜器上的饕餮纹从玉琮上的饕餮纹转移过来后,器物的功能当然也发生了一定的变化,这种变化由祭天地的功能向地位与权力的功能靠近,即青铜器型制与饕餮纹体现的是超越人的本质力量的祭祀、神力或权力的统治文化。青铜器饕餮纹周围装饰云雷纹等,关于“雷纹”也可能与“华胥履迹生伏羲”的神话有关联。神话中“雷神”是伏羲的父亲<sup>[15]</sup>,青铜器上饕餮纹周围的“雷纹”可能包含了这层神话的含义,我们认为有两种可能,一是从配合饕餮纹与青铜器的功能角度考虑,二是从装饰的角度考虑即图案化特征。

我们回到六朝时期的瓦当图案,简要考察一下瓦当上的图案承载中外文化交流的史实。如前所述,六朝时期的瓦当图案丰富多样,大致归纳起来有“云纹瓦当”“人面纹瓦当”“兽面纹瓦当”和“莲花纹瓦当”四类。这些瓦当上的图案纹样,尤其是“莲花纹瓦当”和“人面纹瓦当”既反映了装饰的图案化的性质特征,又反映了东晋时期中外文化交流的结果。东晋时期,中国与西域的交往,随着寺庙的建设,建筑瓦当上的图案也发生了变化。具有“佛国净土”含义的“莲花纹瓦当”由此便应运而生,完全取代了秦汉以来一直盛行的云纹瓦当,从而成为代表时代新思潮的建筑艺术符号而日益发达。”<sup>[11]</sup>瓦当莲花纹由单瓣莲花纹逐渐增加为复瓣莲花纹,有学者认为瓦当复瓣莲花纹受到“北朝洛阳莲花纹瓦当模式”的影响<sup>[16]</sup>,而北朝“洛阳及北方地区瓦当风格与大同云冈石窟最流行的复瓣宝装莲花纹形状非常一致”<sup>[11]</sup>。当然,作为莲花纹瓦当的图案只是一种风格上的南北差异,并不是说莲花纹瓦当是从北朝传来的,“依据已有材料,大致可以认为,魏晋南北朝时期,在佛教流行背景下诞生的中国莲花纹瓦当体系首先根植于南方地区。”<sup>[11]</sup>南北朝时期的莲花纹瓦当出现,无论是南方还是北方都是东亚各国文化交流的结果。莲花纹瓦当如此,东晋南京地区出土的人面纹瓦当亦是如此。人面纹瓦当的造型特征几乎都是西域人的特征,凸目高鼻,颧骨突出,胡须呈放射状,并有各种不同的表情(图6)。这些西域人物纹瓦当的图案不仅是中外文化交流的实物证据,也是中外文化交流的物质载体。《南史·郭祖深传》说:“时帝大弘释典,将以易俗,故祖深犹言其事,条以为:都下佛寺五百余所,穷极宏丽,僧尼十余万,资产丰沃,所在郡县,不可胜言。道人又有白徒,妮则皆畜养女,皆不贯籍,天下户口几忘其半。而僧尼多非法,养女皆服罗纨,其蠹俗伤法,抑由于此。”<sup>[17]</sup>这是上书朝廷认为僧尼太多为患,蠹俗伤法,但从侧面反映南北朝时期西域佛教传布交流的概况。杜牧所看到他所处的时代所遗留下来的南朝寺庙,在他的诗歌中得到了描述:“南朝四百八十寺,多少楼台”。



图6 东晋·人面瓦当



烟雨”中”。今天在南京地区的寺庙遗留下来的极少,然而从南京地区不同区域出土的瓦当中所显示的“人面纹瓦当”和“莲花纹瓦当”的图案,成为我们了解南朝时期中外文化交流的直接证据,显示了“地下”与“地上”相互可靠的印证。正是这些瓦当物质载体中的图案,承载了中外文化交流的内容与寺庙建筑的信息。

中国与西域的交流在唐代日益盛行。张彦远《历代名画记·卷十》“窦师纶条”中,提到了“陵阳公样”的图案样式。“陵阳公样”首先在益州流行,后又在长安范围盛行,最后成为流行全国的一种固定的图案样式。“从张彦远的描述中,我们也看到‘陵阳公样’图案样式主要有‘对雉、斗羊、翔凤、游麟’这四种主题图案,它是窦师纶吸收波斯萨珊王朝的‘连珠纹’图案与表现技法,结合本土传统的纹饰图案,创造的奇丽章彩的绫锦图案样式。”<sup>[18]</sup>“陵阳公样”图案的连珠纹设计形式,同样印证了中国古代与西域文化交流的史实。

### 三、图案是中国传统文化载体的特殊表现形式

中国之所以是图案文化大国,在于中国传统造物器的形态中图案无处不在。从庙底沟到半坡彩陶,再到三代的青铜器至秦砖汉瓦,一直延续到明清大至建筑小到装饰物件等各种造物器上,都有图案纹样的呈现。也就是说,无论何种器物都将是图案表现的物质载体。图案的表现不像绘画那样受到太多的物质载体的限制,小至人们生活中所用的器物,大至礼仪、兵器与建筑等,都是可以作为图案纹样的物质载体,不同的物质载体及其用途不同也就有不同的图案纹样表现形式。从图案表现的型制上看,中国图案有立体型制(图案)与平面型制(图案)两种样式。从图案表现的内容看,大体也可以分为两类:人类早期的图案多与祭器为一体的图案,为祭祀所用,图案的功能大抵也是如此。再就是祥瑞内容,由祭祀、祈求转移为以祥瑞为主体文化内容的图案。下面我们从图案的型制和图案的内容两个方面分述。

前面举例的青铜器、玉器、瓦当等器物上面的“饕餮纹”“夔纹”“云纹”“莲花纹”“人面纹”等图案多是平面型制的图案样式,即使有用剔地方法处理的图案纹样也不属于浮雕,不能算是立体图案。平面图案的表现与运用范围很广,除了前面提到的远古玉器、彩陶、青铜器、秦砖汉瓦等器物上的平面图案外,平面图案在汉代的画像石中也被广泛运用。西汉时期的画像石多是植物纹样,也有一些动物纹样,是典型的平面图案样式。东汉时期的画像石人物纹或人物图像成为主体,“图案”由单个向群体的叙事转移,很多由图案形式演变为“绘画”图式,但依然有各类动物纹样和植物纹样保持图案纹饰的基本功能。这些植物纹样一般位于作为主题叙事图像的画像石边沿位置,沿袭着图案的装饰功能。大量的动物纹样既有独立的“图像”含义,又有一定的装饰意义,如山东平度马戈庄出土的“三羊头”与“双虎”的图案,山东沂南汉墓出土的画像石“凤凰”图案等;画像石的人物多是叙事性质的图像,当然在图式的构成上保留了一定的图案样式,如四川长宁县出土的画像石“连理树下迎宾图”,山东临沂白庄出土的画像石“童子骑麟图”“童子骑羊图”等,都属于平面图案表现的叙事图式。

立体图案型制多在建筑与一些生活中的造型器上。人们常说的“雕梁画栋”就是建筑构建中立体图案和平面图案的全部内容或型制。我们常看到的建筑屋脊上的“脊兽”,按类别分为“跑兽”“垂兽”“仙人”及“鸱吻”。就“跑兽”而言,依次是龙、凤、狮子、天马、海马、狻猊、狎鱼、獬豸、斗牛、行什。“脊兽”既有实用功能,同时又有标示等级以及装饰建筑屋脊的作用,脊兽的多少按级别而定,脊兽这些建筑构件本身也是采用立体图案方式表现的。再譬如建筑图的门窗也是用立体图案纹样进行设计的,通常是“网模样”的菱形的窗户造型。这种“网模样”菱形的立体图案实际就是“方胜”网模样。“方胜”作为吉祥文化图案纹样,源于西王母“蓬发戴胜”之“胜”,就中国图案文化而言,大体是表现祥瑞文化的图案。当然这里折射出一个民族的思想、观念与信仰。因此中国的图案不仅在载体上表现特殊,而且在内容和形式上也表现特殊,图案是中国传统文化中的一种特殊表现形式。方胜立体图案在明清家具以及生活用具方面运用范围比较广,如生活用品中的奩盒、坐凳、门窗、提篮等以“方胜”造型,构成了方胜奩、方胜盒、方胜坐凳、方胜窗、方胜提篮、方胜结、方胜笔筒、方胜瓶、方胜壶等



“立体图案”的型制样式。

《庄子·人间世》云:“瞻彼阒者,虚室生白,吉祥止止。”远古时代的巫师、巫术的占卜,就是问凶吉。问凶吉需要一定的形式和借用法器。新石器时代出现的玉琮就是一种法器,巫师用它祭天地或交鬼神,而玉琮上就有“饕餮纹”图案,这一点前面已经作了探讨。即使远古时期带有“图腾”性质的造物器上的图案,也是以祥瑞为主旨的,前面提到的浙江余姚河姆渡出土的“双鸟朝阳”,它的主要含义与太阳有关,其他含义属于衍伸出来的。但作为象牙配饰的“双鸟朝阳”,显然超越了图腾的性质功能,带有了祥瑞的文化功能,红山文化的玉猪龙钻有小孔也应属于配饰物品,可能一般是巫师才能佩戴作为祭祀辅助所用,但同样具有祥瑞的文化功能,因为祭祀的终极目的就是求得祥瑞——图吉避祸。我们可以把“图吉避祸”这种现象看作是图腾或祭祀功能的转化或衍伸,或者是把祥瑞功能推到了前台。譬如方胜一类的型制器物,方胜的祥瑞寓意成了明喻,而西王母的神话成了隐喻。作为中国土生土长的“神”——西王母,她头上所佩戴的“胜”,因西王母的身份逐渐演变为多种祥瑞的功能,如祈求鬼灵、长生不老、降临鸿运等功能,并有人胜、华胜、玉胜、金胜、方胜等表现形式,尤其是中国民间凡事都要讨一个吉利,以至于明清时期的建筑、家具、装饰物品等都有“胜”的图案。也就是说,中国图案最大的特点就是寓意吉祥:图的就是吉祥止止。图案表现吉祥寓意的方式,在中国图案学中大致有这样几种方式,以谐音表示吉祥,用表号象征吉祥,用具体形象隐喻吉祥<sup>[19]</sup>。

用“谐音”表示吉祥,多是从图案所示谐音的语言角度表达吉祥寓意的。如我们常见的用“猫”和“蝴蝶”的图案,谐音“耄耋”之年,寓意长寿;用“蝙蝠”图案的形式,以“蝙蝠”的“蝠”谐音“福”,其寓意自然明了。用“象征”表示吉祥,一般指的是用具体图案的形象表示较为抽象的吉祥寓意。表面上看,用于某个具体的象征事物与被象征的寓意并没有本质关系,但通过人们的联想把二者联系起来表示吉祥。民间常用“多子多孙”的吉祥语表示祝福,那么“石榴”便是一种“多子”的果实,于是石榴成了象征“多子多孙”的象征。用“表号”表示吉祥,“表号”不同于一般的符号,它既是某些复杂形象的简略化,也是一种具有特征性的代号。例如‘双喜’‘万(卍)字’‘方胜’‘八吉’‘八吉祥’等都有特定的吉祥内容。又如‘八仙’本是八个潇洒的仙人,他们每人都有一件超群的法宝,将这八件法宝组合起来,仍能看出是八仙的表号,称为‘暗八仙’。”<sup>[19]</sup>中国民间把“福”置于首位,即福、禄、寿、喜、财、吉、和、安、养、全。

《礼记》有曰:“福者,百顺之名也。”韩非子云:“全寿富贵之谓福。”“福”作为吉祥之意的图案表达多种多样。我们常常看到民间图案中有“蝙蝠”的形象,这就是利用了谐音来表达“福”的愿望。《尚书·洪范》曰:“五福,一曰寿,二曰富,三曰康宁,四曰攸好德,五曰考终命。”<sup>[20]</sup>五福的观念深入人们的意识中,只有具备了“五福”的人生才是尽善尽美的。为此我们看到采用“五个蝙蝠”相向的图案设计,寓意《尚书》中所描述的“五福”观念。对于“福”的图案表达,要数江苏泰州“桥园”(“日涉园”)北门口照壁上作为镇园之宝的砖雕“福”字,被誉为“民间第一福”(图7)。

该砖雕“福”字构思与表现,匠心独运。整个“福”字的图案全部用中国传统民间吉祥图案组合而成,的确称得上“满满的福”。如

“福”字的“示”,由“三叉戟”“拂尘”“朱雀”和“暗八仙”等图案组成;“三叉戟”插在花瓶中,寓意平升三级,官运亨通;“拂尘”寓意抛弃俗念,超脱尘世;“朱雀”寓意带来祥瑞。《符瑞志》云:“赤雀,周文王时衔丹书而至。”《太平御览》卷九引《孙氏瑞应图》云:“赤雀者,王者动作应天时,则衔书来。”又《春秋孔演图》云:“鸟化为书,孔子奉以告天。有赤雀集书上,化为黄玉。刻曰:孔提命作应法。”古籍上所說的“赤雀”就是朱雀。“福”字右边由“八仙”“龟壳”“古钱”“寿桃”“爵”“荷花”“蝙蝠”“祥云”“石榴”“花瓶”图案等组合而成,寓意“吉祥如意”“长寿和美”“多子多福”“平平安安”“和合美满”“五福临门”等。简言之,该“福”字概览了很多中国民间图案符号表达的吉祥寓意,而这里所涉



图7



及的每一个图案纹饰,都与中国传统文化相关联。《宋书》中有《符瑞志》三卷,记载的纘纬祥瑞种类繁多,并对“符瑞”的重大意义做了阐释。构成“民间第一福”的祥瑞图案都在《符瑞志》中有详述。除了我们提到的“赤雀”外,限于篇幅,我们仅再举一例。“民间第一福”中的“龟壳”,亦即用意在“龟”的隐喻。《符瑞志》云:“灵龟者,神龟也,王者德泽湛清,渔猎山川从时则出。五色鲜明,三百岁游于藻叶之上,三千岁常游于卷耳之上。知存亡,明于吉凶。禹卑宫室,灵龟见。”龟之所以被古人重视,其一基于长寿远远超过人类,其二因为龟壳用于占卜,“知存亡,明于吉凶”。占卜于龟文,“玄文交错”或“玄锦文运”,因而《符瑞志》有云:“玄龟书者,天符也,王者德至渊泉,则洛出归书。”远古人也用龟壳刻字符卜文,测凶吉,都与灵龟直接有关。把龟壳用在“福”字中,隐喻的正是《符瑞志》中所描述的灵龟含义。

#### 四、结 语

中国传统文化有各种不同的表达方式。语言表述思想与观念,即“文以载道”。造物器的物质形态是艺术存在的一定方式,同时艺术表达的形式则多是文化的结果,或者说以艺术的形态赋予了文化的内涵。从这个意义上造物器是可以载道的,即“物以载道”。“物以载道”是中国造物器“载道”的一种特殊方式。它的意义与“文以载道”“文以明道”一样,所不同的是“载体”的区别。我们从中国传统文化决定图案样式和图案样式承载中国传统文化两个方面探讨“物以载道”的问题,同时用具体的图案为例分析了图案承载中国传统文化的关系。可以说,中国传统“物以载道”最有目的、意义、方式的形成,大概是从庙底沟彩陶盆出现的图案为始端,考古学家认为庙底沟彩陶图案纹样显示了“华族”这个文化信息,这也是目前考古发现的最早有图案纹饰的器物,中华造物与图案融为一体称为造物艺术。玉器、彩陶、青铜器、瓦当、漆器、建筑构件等都是造物艺术,无不包含了图案纹饰,这些图案纹饰与造物器型的功能共同承载了中国传统文化,中华图案纹饰与造物艺术共为一体,独特地承载着中国传统文化。同时,图案纹饰本身的独立意义也承载着中国传统文化,是中国传统文化图案纹饰的表现形态,我们也可以说“‘纹’以载道”。

#### [ 参 考 文 献 ]

- [1] 雷圭元.雷圭元论图案艺术[M].杭州:浙江美术学院出版社,1992:104.
- [2] 刘文典.庄子补正[M].北京:中华书局,2015:198-199.
- [3] 陆思贤.神话考古[M].北京:文物出版社,1995:23.
- [4] 苏秉琦.苏秉琦考古学论述选集[M].北京:文物出版社,1984:188.
- [5] 郭玄顺.红山文化[M].北京:文物出版社,2005:114.
- [6] 王文锦.礼记译解·表记(下)[M].北京:中华书局,2001:813.
- [7] 郑玄注,贾公彦疏.周礼注疏(下)[M].上海:上海古籍出版社,2010:1630.
- [8] 徐苹芳,严文明,王幼平,等.中国文明的形成[M].北京:新世界出版社,2004:155.
- [9] 容庚.殷周青铜器通论[M].北京:中华书局,2012:119.
- [10] 梁白泉.序一[M]//贺云翱.六朝瓦当与六朝都城,北京:文物出版社,2005:1.
- [11] 贺云翱.六朝瓦当与六朝都城[M].北京:文物出版社,2005:52.
- [12] 苏秉琦.苏秉琦文集(二)[M].北京:文物出版社,2009:202.
- [13] 苏秉琦.中国通史·第2卷[M].上海:上海人民出版社,1994:392.
- [14] 李倍雷.神器、礼器与艺术——红山文化“玉鸟”的图像学与艺术学研究[J].东南大学学报:哲学社会科学版,2008(1):81.
- [15] 袁珂.中国神话传说(上)[M].北京:中国民间文艺出版社,1984.
- [16] 钱国祥.汉魏洛阳城出土瓦当的分期与研究[J].考古.1996(10):66-76.
- [17] 李延寿.南史·卷七十·列传六十[M].长沙:岳麓书院,1998:994.
- [18] 李倍雷.中国图案学研究的意义[J].贵州大学学报:艺术版,2016(1):60-65.
- [19] 张道一.吉祥文化论[M].重庆:重庆大学出版社,2011:86.
- [20] 李民,王健.尚书译注[M].上海:上海古籍出版社,2004:229.

(责任编辑 卢 虎)