

由“玉飞凤”看古代先民的审美意识

华 枫

(江南大学文学院 江苏无锡 214122)

The paper discusses the course of phenix worshipping from prehistory to Warring State Period through Jade Phenix found at Hongshan site, Wuxi City. It also discusses the connotations and development of aesthetics of prehistoric people by using the changing mode of phenix.

Key Words Jade Phenix Totem Worship Aesthetics

内容提要 本文依据无锡鸿山越国贵族墓出土的“玉飞凤”,简述凤作为中华民族的图腾之一,由远古发展到春秋战国时代的基本历程。并以凤图腾的发展演变过程为例,探讨古代先民审美意识的主要内涵和形成、发展进程。

关键词 玉凤 图腾崇拜 审美

中图分类号 K876.8

文献标识码 A

无锡鸿山越国贵族墓的考古成果被列入“2004年中国十大考古新发现”,出土的2000余件文物中,精美绝伦的44件玉器引人注目。尤其是大小造型各异的3件“玉飞凤”,线条流畅,纹饰精细,充满韵律和动感,艺术价值和工艺水平极高。

“玉飞凤”作为墓主的佩饰物,是当时贵族流行的一种悬佩玉饰,而其上镌刻的凤鸟形象,则来自于远古图腾,它的形成演变过程蕴含了丰富的历史文化审美内容。本文由“玉飞凤”上的凤鸟形象,简述凤作为中华民族的图腾之一,由远古发展到春秋战国时代的基本历程,并由此探讨古代先民审美意识的形成演变。

一 凤图腾的形成

凤图腾是中国古代先民的主要图腾之一,它是各民族鸟崇拜的综合。远古时期鸟崇拜覆盖区域广泛,新石器时代东部沿海、长江中下游、黄河和淮河下游、山东地区都流行着鸟崇拜习俗。

古代先民的鸟崇拜最早可追溯到远古部落东夷族。《拾遗记》卷一载,东夷族首领少昊出生“时有五凤,随方之色,集于帝庭,因曰凤鸟氏”;《左传

·昭公十七年》载,少昊主持部落事务后“以鸟名官”;东夷族的后裔殷商民族也是崇鸟民族,《诗经》中关于商族先祖契的出世神话“天命玄鸟,降而生商”是最广为人知的有关古代先民鸟崇拜的文字记载。在接下来的周人、秦人和楚人中都有许多关于凤凰崇拜的传说,其中又以楚人最典型。在楚地出土的器物上有相当数量的凤凰纹饰,《楚辞》中也有大量神化鸟、歌咏凤凰的内容。

鸟类也是南方稻作民族包括古代吴越地区先民的图腾崇拜物之一。《吴越春秋》称“天美禹德而劳其大功,使百鸟还为民田”;“越地山有鸟如鸠,青色,名冶鸟”;“越人谓此鸟为越祝之祖”。百越地区不少地方都流行着“鸟田”的传说,说明鸟类还是先民们进行农耕生产的助手。《史记》中司马迁对越王勾践的外貌也描述为“长颈鸟喙”的“鸟相”,许多典籍中提到的“羽民”、“羽人国”也与这一地区关系密切。《山海经·海外南经》记载:“羽民国在其东南,其为人长头,身生羽”,据学者考证,“羽民国”地理位置在今天的浙北和苏南一带。

鸟与稻作文化起源关系密切。长沙大塘遗址

出土的7000年前的凤凰图案,其凤鸟口中即衔着禾苗,河姆渡遗址中也有“双鸟护禾”和“守祭纹”等图案。《拾遗记》卷一云:“(炎帝)时有丹雀衔九穗禾,其坠地者,帝乃拾之,以植于田,食者老而不死。”所谓“丹雀”又称“阳鸟”、“鸾鸟”,就是凤凰神鸟的原型。鸟在南方稻作民族心目中也神化了,《山海经·南次三经》称:“丹穴之山有鸟焉,其状如鸡,五彩而文,名曰凤凰。是鸟也,饮食自然,自歌自舞。见则天下安宁。”《吴越备史》称:“……有罗平鸟,主越人祸福,敬则福,慢则祸。于是民间悉图其形以祷之。”这些都说明了南方稻作民族很早就把鸟类与稻作农业的丰收联系起来了,先民们把期盼稻谷丰收、获得福佑平安的愿望寄托在对鸟神的崇拜上。

与所有图腾崇拜一样,鸟图腾崇拜也是自然崇拜和祖先崇拜的合一。这其中的凤图腾有关的自然崇拜除了上述南方稻作民族对鸟神的直接崇拜,主要包括太阳崇拜和风崇拜。无论是太阳还是风都对先民的生产与生活起着决定性的作用,但它们的运行并不按照人类的意愿。在先民们心目中它们的力量是令人惊叹的,但又是神、甚至是令人恐惧的。于是,先民们把与太阳、风有着最密切联系的鸟神化了,进而作为氏族崇拜的对象。鸟与太阳的关系是因为古代的各种神话证明,在先民心目中鸟类是太阳的创造者、召唤者、象征物、别名和乘坐工具;鸟与风的关系是因为古代各种关于鸟的传说和文字描绘都认为鸟本身就来自“风穴”,代表了风,并且“知风”、“司风”。与太阳崇拜有关的典型证据有河姆渡遗址出土的“双鸟朝阳纹”和“双头鸟纹”,仰韶文化遗址出土的“黑鸟驮日图”,金沙遗址出土的“四鸟绕日”,三星堆遗址出土的“太阳神鸟”等;与风崇拜有关的典型证据有绍兴出土的战国青铜“鸬柱房屋模型”等。

鸟图腾与祖先崇拜的关系主要表现在以下几方面:一、凤凰以创生神的品格,参与了族团的形成,如吞玄鸟遗卵的商之祖、秦之祖;二、族祖与凤凰合二为一,融为一体,即族王即凤凰,凤凰即族王、帝王,如少昊、炎帝、舜帝、祝融等;三、族祖崇拜借凤凰崇拜而形象化、艺术化,如“有虞氏皇而祭”;四、凤凰崇拜借族祖崇拜而神圣化、规范化,如秦人祀白帝。^[11]

凤图腾作为与龙对应的中华民族的代表性图腾,即来源于上述古代先民的鸟图腾崇拜。凤图腾作为一种图腾崇拜,是母系氏族社会的产物,到父系氏族社会就逐渐衰落了,但它并不因社会的进

步而完全消失,相反以文化原型的形式代代传承,绵延至后世,并逐渐演化成代表祥瑞和谐的文化审美象征物。

二 古代先民的审美意识

从凤图腾的形成,到它由氏族的图腾崇拜物发展成为代表祥瑞和谐的审美对象,其间经历了漫长的历史发展演变过程。我们以凤图腾的发展演变过程为例,可以形象地感知到古代先民审美意识的主要内涵和发生、发展进程。我们把它概括为源于生命精神,以宗教崇拜为形式,终而提炼出艺术审美精神。

1. 生命精神

原始社会,生产力极其低下,人类面临的主要问题是自然中独立出来。古代文献中关于远古先民的生活记载,都描述了他们生活的极端艰辛。在这样的局面下,先民们面临的最首要问题就是获得食物,保存个体生命,进而增加生育,延续种族。古代先民部落图腾制,包括以上凤图腾的形成,正是源于人类的这种生命本能。这里,我们把它概括成为生命精神。

上文提及的鸟图腾崇拜和自然崇拜有关的部分,正是源于先民生存的需要。以上述吴越地区先民的鸟崇拜为例,根据地理学家考证,这里是北方候鸟栖息之地;“一盛一衰,往来有常”(《吴越春秋·越王无余外传》),而且这些鸟类又是除害灭虫的益鸟;“春拔草根,秋啄其秽”(《水经注·浙江水》)。在吴越先民看来,这些鸟“是圣人化感鸟兽,故鸟赦为民佃”(《博物志》);“百鸟佃于泽”也被看作是一种吉祥。因此,产生了对鸟的神化、崇拜,并进而认为鸟与人之间有一种超自然的亲属关系。另外关于鸟崇拜起源于太阳崇拜和风崇拜之说,也同样可以归入先民的生命、生存观念,因为太阳和风都直接决定着万物的生存。

如果说,以上稻作民族先民鸟崇拜源于获得食物“保存个体”的需要,关于鸟图腾是源于祖先崇拜、生殖崇拜的看法,正好从另一个方面印证了鸟崇拜还源于“延续种族”的需要。随着人类社会由母系氏族向父系氏族过渡,祖先的灵魂可以护佑本族成员的观念逐渐萌生了。鸟崇拜因而转化为追溯祖先起源的祖先崇拜,上述“天命玄鸟,降而生商”的商祖诞生神话就很可能说明这一问题。而生殖崇拜是由祖先崇拜衍化而来的。鸟在祖先崇拜中代表着祖先的原体,是本氏族生命的源泉,它具有提供源源不断生命动力的无穷能量,也代表着生生不已的生殖能力,在此认识下先民产生了

生殖崇拜。从古代神话传说中有不少关于“玄鸟”象征生殖神的记载也可以印证这一点。

原始社会恶劣的自然环境、低下的生产力、极高的人类死亡率、短促的生命都迫使人类尽力施展生命本能,并且期望借助超自然的神力获得更好的生存、发展。这是先民们鸟图腾崇拜与其它一切图腾崇拜的根源。

“玉飞凤”所处的春秋战国时代,人类已走出了图腾崇拜的蒙昧时代。相对于原始先民内心萌动的生命意识的神秘、朦胧、不成熟,这一时期伴随着百家蜂起、诸子争鸣,中国历史上第一次出现思想解放思潮,思想意识开始由蒙昧走向自觉,生命意识也随之呈现出更多理性的特质。如果说,新石器时代那些或具象或夸张抽象的鸟造型体现了先民们在严酷的生存环境和极为有限的生产能力下,不畏困境,充分利用自然中一切有利于人类的事物来鼓舞生存勇气的不屈生命精神,那么,“玉飞凤”上凤鸟呈现出的强健力量以温婉形质、寓紧张凝重于流畅线条的姿态,一方面依然承继着先祖面对自然刚强不屈的斗志,另一方面也透露出更多的对现实生活的流连、肯定、祝福这一新的时代气息。从这一过程我们可以看出,凤鸟形象从远古凤图腾走来,发展到春秋战国时代,其蕴涵的生命精神具体内容固然发生了很大的变迁,然而表达人类期望获得更美好、更自由的生命精神的基本内核是一以贯之的。不同的是,伴随着生产力的进步,人类获得对自然更多的自由,反应在生命精神上也表现出更多的独立、自信、昂扬。

2. 宗教崇拜

如果说人类的生命精神是凤图腾起源的内在动因,那么原始宗教崇拜则是凤图腾的外在表现形式。原始文化史已证明,巫术活动作为原始宗教方式在古代先民的生产、生活领域中,占有非常重要的地位,它贯穿、渗透于先民全部生存状态。它是先民在“万物有灵”的观念驱使下,与自然“对话”的主要方式。

在原始社会,巫术往往又与神话、图腾混杂在一起,很难分清彼此的界限,是三者共同统一于原始宗教。凤图腾中的凤,作为中国文化的原始意象之一,也是集神话原型、图腾崇拜和巫术行为于一身的。在巫术活动中巫术施行者要借助绘画、偶像、假面、雕刻和模仿性舞蹈等艺术手段,把神灵具体、直观表现出来,对之顶礼膜拜,达到强化图腾信仰并控制自然的目的。正如列维·布留尔所指出的在原始人意识中认为“从肖像那里可以得

到同从原型那里得到一样的东西”;肖像能够占有原型的地位^[21]。先民通过对鸟造型的刻绘并对之顶礼膜拜,来实现护佑自身、友协上下、奉承天祚等宗教目的。

通过巫术活动,原始艺术与原始宗教结合在了一起,原始艺术成为了原始宗教的载体,两者相辅相成,互为表里。当然,此时的原始艺术形式还依附于巫术仪式,自身缺乏独立的审美价值。虽然关于艺术起源的问题文艺理论史上各有不同的观点,也不可能给出唯一、正确的答案,但原始艺术的发生与原始宗教存在着重要的关联,这是不可否认的。关于这一点,朱狄在谈到原始人的艺术时也说:“...那就是人类最早的艺术并不是马斯洛所指的‘自我实现’意义上的艺术,而仅仅是原始宗教的一种副产品。实际上人类艺术史中最漫长的一段历史就是它与宗教的联系,而艺术有着自身目的的历史相形之下是非常短暂的。”^[31]可以这样说,在原始巫术活动与神灵的“沟通”、“对话”中,民族的审美意识也同时在历史地酝酿、发生、发展着。

凤鸟形象从远古氏族凤图腾崇拜时期,表达“一种无限的、原始的、还不能用语言来表达的原始宗教的情感、观念和理想”^[41],到“玉飞凤”主要用于悬佩、装饰的功能发展变化,也说明了这一情况。就“玉飞凤”本身而言,原始宗教鸟崇拜与其中的历史关联,也是有清晰的脉络可循的。上文已述及鸟是吴越先民图腾崇拜物之一,在先民们心目中,作为氏族图腾神物的凤鸟代表着超自然的力量,它主宰着自然和人类。他们企图通过巫术仪式来取悦或控制神灵,趋福避祸,并期望鸟神赋予自身战胜自然的无穷能力和勇气。吴越地区史前文化遗址河姆渡文化、马家浜文化、崧泽文化、良渚文化遗址中,诸多器物上的鸟形纹饰早已证明了此。那些鸟图腾形象“是具有神力魔法的舞蹈、歌唱、咒语的凝炼化了的代表。它们浓缩着、积淀着原始人们强烈的情感、思想、信仰和期望。”^[51]学者对以上鸟图腾造型的研究都指出了其与先民的巫术活动有关,我们也可以明显体味出那些形象上散发出的浓烈原始宗教气息。吴越先民的鸟图腾崇拜对后世影响至深,直到勾践称霸时代,为了得到丹乌的征兆,勾践专门建造了一座“望乌台”,表示对神鸟的虔诚崇拜。东晋王嘉《拾遗记》卷三云:“初,越王入吴国,有丹乌夹王而飞,故勾践之霸也,起望乌台,言丹乌之异也。”说的就是这个传说。绍兴出土的战国青铜“鸕柱房屋模型”,也是当时用作祭祀的,同样是鸟崇拜的遗风。另外,吴越

两国在春秋时期使用的官方文字“鸟篆”,也是这一地区鸟图腾崇拜的遗俗反映。“玉飞凤”作为墓主的悬佩物,主要是用于装饰、赏玩和表明身分,形象上也没有任何明显的祭祀符号,但凤鸟形象的运用和遗址中其它器物上蛇、龙等形象的运用一样,显然是先民图腾崇拜观念的遗留。当然,此玉佩上的凤鸟形象已由原初的图腾符号逐渐演变为审美的符号,其功利观念相对弱化,而由生动流畅的线条造型所带来的审美愉悦的快感显然得到了强化。

3. 艺术审美

源于顽强的生命意识,寄寓在巫术宗教活动中,先民审美意识的胚胎得以孕育、生发。历史地说,人类的审美意识由实用到逐步自觉还需要经历漫长而复杂的过程。但是,后世人类所谓的“艺术”这一精神产品的基本特性,在其源头已经完全具备了,之后艺术的发展只是在其基础上进一步发展、完善、深化乃至分化。

伴随着图腾崇拜而生的图腾艺术,其首要功能固然是为实现先民强烈的实用功利目的,但通过艺术的形式,先民关于图腾信仰的观念、情感和意愿变为了可供直接观照和体验的符号。同时,通过特定的图腾符号形式,先民的观念、情感也得到有效的强化、实现。朱狄在谈到图腾艺术形式的这一功能时,指出“在巫术的背景中成长起来的艺术宛如漆黑一团荒野上的花朵,它的完美形式常常是一种类型化的形式。祭礼仪式通过这种类型化的形式召唤人们。”^[6]从这个意义上说,图腾艺术虽不能看作是人类最早的艺术,但它在把某种观念的东西变为一种符号,并通过符号激发、强化观念方面,却最直接地体现出了艺术的本体特征。正如苏珊·朗格所言:“艺术品是将情感(指广义的情感,亦即人所能感受到的一切)呈现出来供人们观赏,是由情感转化或可见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西,而不是一种征兆性的东西或是一种诉诸推理能力的东西。艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式。”^[7]就形式与情感的同形同构而言,图腾艺术和后世走向独立的艺术是完全相同的。

通过图腾这一特定的艺术形式,先民们实现了娱神悦己、威慑对方、渲泄情感、祈求庇护等目的。这其中先民们一方面得到了实用性的功利满足,另一方面又获得了情感的渲泄、精神的快感和生命冲动的焕发。而后者显然也属于艺术审美的功能范畴。另一点值得注意的是,在巫术活动氛围

中的先民,其精神状态表现为一种激情的迷狂,这与进入艺术审美境界的精神状态也是相似的,都是导向一种精神超越性。

以上所述图腾的艺术审美特征,在凤图腾的形成、发展过程中同样得到典型体现。在凤图腾崇拜起源的新石器时代,比较著名的凤图腾造型有上文提及的河姆渡遗址出土的“双鸟朝阳纹”和“双头鸟纹”。此时先民对凤鸟外形的描摹是相对具体写实的,他们希望通过心目中神鸟的真实刻绘来实现心中的愿望,而其实际呈现出的简单、粗疏是由于这一时期先民描绘能力的有限,并非主动追求的简化,这些拙朴的鸟造型是先民内心顽强的生命精神的形象呈现。早期凤图腾造型表现出的这些特征,就其历史原因而言,固然可以用黑格尔“艺术发展史”的理论来解说,是“内容和形式的不平衡”,是原始人心灵的朦胧意识还不能找到完全契合的形象来表达。但不可否认,艺术所应具备的基本要素:情感与符号或形式,确实已具备了。

在稍后的马家窑文化、良渚文化、红山文化中,凤鸟的形态显现出由写实向抽象的演化。有学者将马家窑文化陶器上的鸟纹和相关的几何纹的变化作了这样的归纳:“开始是写实的、生动的、形象多样化的,后来都逐步走向图案化、格律化……”^[8]与此同时,对凤鸟形象的描绘除了达到驱邪避灾、护佑生灵等宗教巫术目的,也寄托了人们对形象美的理解和表达。那些通过简化与抽象结合表现出的流畅和谐、富于韵律的线条,形象地表达了先民们心目中美的理想形态。

凤鸟形态的抽象意味发展到商代的青铜器上则更突出了,相对于原始时代凤形的简约、拙朴,商代青铜器上的凤纹表现出狰狞、神秘、肃穆的意味。出现在商代乃至西周早期青铜器上的凤纹被称为“夔凤”,这些夔凤纹在“保留凤鸟基本特征的基础上夸张变形,将阴纹符号刻画在阳纹的形体上,这些符号既有程式化的特点,又依不同的形制而多姿多样。”^[9]这些凤纹除了表达对天、神的敬畏,亦体现出较强的装饰性。周代凤纹在承续商代庄严、神秘意味的基础上,更赋予了祥瑞的意味,线条多用弧形,样式也更丰富、活泼、华美。

发展到春秋战国时代,随着图腾艺术的解体,凤鸟的图腾意义已基本淡化,或只有部分残留。凤鸟形象作为一种代表着吉祥、安康的文化符号在陶器、青铜器、玉器、漆器、丝绸等各种器物上广泛呈现。其形态“基本走出了商以来的庄严、肃穆和恐怖,显得更为自然、流畅、轻松、活泼、多样化”^[10],体

现出“理性的、分析的、细纤的、人间的意兴趣味”的时代风貌^{[1][11]}。这一发展过程中体现出重要趋势是,凤鸟形象由之前为表达宗教内容而体现出的类型化,走向为表达个人内心情趣和美感而呈现出的个性化。

“玉飞凤”上的凤鸟造型也正体现了这一时期凤纹的艺术特征,凤形婉转生动、简洁自然,富于装饰性;三个玉凤均头顶华冠,勾喙长尾,体态饱满,呈展翅欲飞状,造型平衡又有不对称的张力,厚重又不失轻盈。相对于中原地区的凤鸟形态,“玉飞凤”上的凤形具有十分显著的独特气质,眼睛凸出在头部上方,神情凝重紧张,喙、爪、颈均曲张有力,更多透露出自然界鸟类矫健有力、生猛强悍的原生态生理特征;从“玉飞凤”的这种形态特征,我们可以感受到这一时期吴越地区还保留着更多原始气息和尚武逞勇的刚健民风。同时,运用微雕工艺阴刻,细密的鳞形纹和羽线纹等雕刻技艺所达到的对凤鸟各细部栩栩如生的细腻描绘,也体现出吴越文化粗犷中蕴涵精雅的特色,表明此时的吴越人已具有从自然粗犷中追求精致细腻的审美心理和实践创造力。在这个玉佩上,凤鸟象征图腾神物的神秘、敬畏意义已相对淡化,更多沉淀为代表着吉祥的图案内容,凤鸟形象更多表达的是创作者内心的生命情趣、艺术美感。同时结合着玉的载体,雕工精美的玉器也代表着“君子比德于玉”的文化、身分地位象征,成为贵族寄托情志,装饰、赏玩的对象。

以上凤图腾的演化过程说明了:源于内心强烈的生命精神,通过图腾崇拜的原始宗教形式,先民们在用艺术形式表达内心想法、情感的实践过程中,逐步掌握了如何用形式来表达内心的技能和模式。相应地,通过无数次的实践,形式和情感也形成了相对固定的对应,某种形式总是能唤起人相应的情感,这些就构成了艺术传达和沟通的基础,也提供了接下来艺术进一步个性化创造的前提。人类的审美意识和艺术创造能力在这一过程中得以形成与强化。

作为吴越文化高峰的代表之作,无锡鸿山越墓的“玉飞凤”上承远古先民的图腾艺术原型,下接汉唐盛世的艺术滥觞,中贯以吴越人的生命精神和艺术美感,体现出艺术由古代先民的开启走向汉唐盛世的成熟途中的过渡意义,不仅在考古学上具有十分重要意义,在艺术发展史中也具有典型的研究价值。

[1][8][9][10]庞进《凤图腾》,中国科学出版社2006年,第82、49、109、114页。

[2]列维·布留尔《原始思维》,商务印书馆1981年,第39页。

[3][6]朱狄《原始文化研究》,三联书店1988年,第783~784、322页。

[4][5][11]李泽厚《美的历程》,中国社会科学出版社1989年,第42~43、11、50页。

[7]苏珊·朗格《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年,第24页。

本刊投稿要求

一、本刊为集历史、考古、文物、文化、民俗、艺术于一体的社科类综合性学术期刊,强调学术性、资料性与新颖性的统一,尤其欢迎以考古新发现、新史料为基础的传统文化研究领域的学术成果。

二、稿件以8000字内为宜,要求文字精炼、标题准确、层次清晰、资料新颖、观点鲜明;线图、拓片及照片质量精美;文末引文需注明作者、书刊名、出版单位、出版年份、刊期。

三、来稿请寄磁盘或发电子邮件,文件请存为Word或文本格式,图片存为JPG格式,并附打印稿一份,稿件请直接寄编辑部,勿寄个人,以免延误或遗失。来稿一律不退,请自备底稿。

四、本刊发表的文章篇首必须有200字左右的内容提要、关键词,作者单位、邮编等内容。

五、自收稿之日起,编辑部将在3个月内给作者答复用稿意见,请作者留下联系电话,如在此期限内未收到用稿通知,作者可另行处理稿件并告知本刊。

六、为满足更多读者的需求,本刊将已刊内容提供网站传播,为维护作者的权益,免生著作权纠纷,凡不愿同时上网传播的作者请在投稿时予以文字注明。

本刊编辑部