

卓越的精神风范。为了铸就天下名剑,吴越人不仅付出了艰苦的劳动和辛勤的汗水,而且付出了他们宝贵的生命。干将的师傅为铸成宝剑,“夫妻俱入冶炉中”,然后剑乃成。干将之妻为帮助干将制成宝剑,“乃断发剪爪,投于炉中,使女童男三百人鼓囊装炭,金铁乃濡。遂以成剑。”(《吴越春秋·阖闾内传》)为了能够铸成精美绝伦的宝剑,吴越人虽然做出了巨大的牺牲,却无怨无悔,因为他们在这些宝剑上看到了自我,实现了自我价值。越人薛烛在谈到纯钧等宝剑的成因时说“当造此剑之时,赤堇之山,破而出锡;若耶之溪,涸而出铜;雨师扫洒,雷公击囊;蛟龙捧炉,天帝装炭;太一观,天精下之。欧冶乃因天之精神,悉其技巧,造为大刑三、小刑二:一曰湛卢,二曰纯钧,三曰胜邪,四曰鱼肠,五曰巨阙。”(《越绝外传记宝剑》)薛烛认为,像纯钧这样的宝剑是绝无仅有、空前绝后的,因为这些宝剑都是宇宙的精华,是天地自然赐给越人的厚礼,也是吴越人艰苦奋斗、不怕牺牲、籍江湖山川之精华创造辉煌的精神体现。

再次,在吴越人的心中,剑道在更高的层面上体现了铁器时代的人文精神。剑是特定时代的产物,也是特定时代精神的体现。风胡子曾经这样对楚王讲“时各有使然。轩辕、神农、赫胥之时,以石为兵,断树木为宫室,死而龙臧。夫神圣主使然。至黄帝之时,以玉为

兵,以伐树木为宫室,凿地。夫玉,亦神物也,又遇圣主使然,死而龙臧。禹穴之时,以铜为兵,以凿伊阙,通龙门,决江导河,东注于东海。天下通平,治为宫室,岂非圣主之力哉?当此之时,作铁兵,威服三军。天下闻之,莫敢不服。此亦铁兵之神,大王有圣德。”(《越绝外传记宝剑》)按风胡子的说法,人类先后经历了石器、玉器和铜器时代,这些时代的圣人分别将石兵、玉兵和铜兵的功能发挥到了出神入化的境界,从而成为一个时代的领袖,而当一个时代结束的时候,那些曾经给这个时代带来光荣的神圣器物便回归自然,销声匿迹了。在人类进入铁器时代以后,剑成为铁兵之神,天下最锋利的宝剑配有圣德的君王便可威服天下。从这个意义上说,剑道乃人道。深刻透彻地理解了剑道,也就彻底领悟了人道。据之入世,定可所向披靡。

翻开吴越史,我们可以看到,剑道乃吴越人的精魂,卧薪尝胆的勾践、笑傲江湖的范蠡、折服战神椒丘欣的要离,以及后来多不胜数的吴越壮士,他们无不崇尚“内实精神,外示安仪”和“一人当百,百人当万”的江湖剑道。古龙曾写过一部小说《剑花·烟雨·江南》,小说中的吴越大地冷艳而高傲,透出一种剑花飞扬的绚丽,俨然是一个美轮美奂的角斗场,而由此所折射出的江湖剑道显然是自古以来就涌动在吴越文化中的内在魅力与活力。

良渚审美文化中的玉陶、徽饰、墓葬及其江南特质

李震

(浙江师范大学人文学院,浙江金华 321004)

良渚审美文化的构成元素中,玉器和陶器地位显著,其中玉器徽饰以及出土玉器的墓葬,相对同时期同类型的其他史前文化,体现了史前江南地区人类特定的审美风格与文化惯例,折射出江南审美文化所特有的本土意识、唯美精神和巫术性格。

一、良渚陶器与江南审美文化的本土意识

良渚文化陶器在造型和纹饰的形态上体现出对本土自然的塑造与追求的意识倾向,而这往往是通过仿生性的艺术设计来实现的。由中国新石器时代考古资料可知,陶器的基本造型首先可以溯源自史前人类较为熟悉的葫芦[1](P2)。史前人类将葫芦视为植物的母体,同时也是地母子宫的象征。摹拟葫芦的形象使得陶器象征着人类始祖从中孕育而生的可能与契机,这构成了良渚陶器仿生学层面上造型和意义的一般来源。然而,良渚陶器仿生形态的地域特色在于,其摹本来自颇具江南水乡特色的自然生物,由之形成了良渚陶器表现本土的气质。陶器中较有影响的是模仿动物造型。江苏吴县澄湖古井中出土的黑陶鳖形壶,壶身作扁腹凹底状,呈现鳖身的形态。壶身前有上扬的小

喇叭形的壶口,同时又是鳖首。壶身后端有翘起的尾巴,扁圆形的壶身外缘等距伸出四个半圆形的鳖,表示鳖的四条小腿。壶身外缘和背上都刻有锯齿花边状的纹饰,增强了鳖形壶的仿真度。采集自江苏吴江梅堰遗址的水鸟形陶壶,壶身呈俯首勾喙、双目圆睁、拱北翘尾、身体如豚形的水鸟形象。而上海福泉山墓葬中出土的黑陶鸟形盂,整体造型颇似昂首伫立的鸟形,非常接近南方鸟类形象。良渚陶器中模仿植物造型的同样可观。上海马桥出土的黑陶阔把竹节形杯,杯身呈粗矮直筒形,杯身上环饰以数道竹节形凸起,陶杯整体形成竹节形状。福泉山墓葬出土的陶豆,在高把上均饰以数节环形凸棱,由此形成竹节形高把,并在凸棱间细刻飞鸟纹。在纹饰上描摹自然生物良渚陶器则更为丰富。福泉山遗址的鱼纹陶盆,盆口外圈四个长方形鳖上,各刻了数条游鱼和水波纹,盆内侧面一圈共刻画了9组鱼纹和水波纹,底面又饰以四等分复式的弧线,以象征水波纹。不难看出,陶盆纹饰实际是对江南水乡鱼群景致的写生。同样出土于福泉山遗址的带盖双鼻陶壶和T字型足陶鼎,器盖、器身、腹、足部都细刻

有飞鸟纹和鸟首盘蛇纹。考古学研究表明,距今约5300-4000年的良渚文化时期,良渚地区生态环境属于地势平坦、水网密布的湖沼平原,气候大体温暖湿润,山地植被覆盖率较高。我们似乎可以推论,由于生态环境条件的适配,包括鳖、鸟、蛇、鱼和竹子、葫芦在内的众多动植物类别在良渚区域内的生存繁衍质量定然较高,它们可能是良渚先民生存活动所依赖的常见生物,也可能是他们精神上的崇拜对象,从而也就成为良渚先民设计陶器的视觉形象时易于模仿的对象。

总体上看,良渚陶器造型与纹饰的仿生艺术形态隐约地显露出江南审美文化中以仿拟生物、写实形象、取法本土、赏味自然为特征的审美意识。在这一本土意识的指引下,人们直接吸取当地环境中的自然生物形象,朴拙地将其或整体或部分地转化为视觉元素,并保持形象的写实化特征,进而缩微并纳入一个相对狭小的空间范围内加以精细地表现,在观赏和赏玩中体味故乡自然景致的情趣。上文所提及的皆是不同程度地吸收本地生物外观形象,进行写实性艺术造型设计的例子。在北方史前文化的陶器制作中,仿生设计其实并不鲜见:陕西华县出土庙底沟型陶鸮鼎,山东胶县三里河遗址出土兽形和猪形陶鬲,大汶口文化有猪形陶壶,半坡、仰韶文化陶器上也有鱼、鸟、兽面纹饰。然而,两相比较可以发现,良渚陶器设计模仿的自然生物,多适应于江南水乡环境,这样的仿生设计在良渚陶器中明显占据主流,在与良渚区域相近的河姆渡文化陶器中亦是如此。另外,良渚陶器多用写实手法表现自然生物,力求保留生物所处的水域生态环境的背景信息,如水波纹,这与半坡陶器的鱼形纹饰抽象为几何图案形成鲜明对比。由此可见,良渚陶器写实仿生的设计代表着史前江南地区人类对地域环境的一种具象化的审美趣味,后世江南社会的咏物文学、山水绘画、亭台园林对本土自然景致的形象描绘与审美再现其真正是对早期江南审美文化这一特质的回响与呼应。

二、良渚玉器与江南审美文化的繁缛唯美

在良渚陶器引领着江南审美文化的本土意识的同时,良渚玉器则以品种丰富、造型繁复、做工精巧、寓意神秘而著称于中国玉器史。据不完全统计,良渚遗址出土的玉器至少有61种之多,尤以琮、璧、钺、瑗、璜、镯、环、管、珠、项链、坠饰、牌饰、冠饰、带钩、柱形器、冠状器、三叉形器、锥形器,以及以鸟、蝉、龟、鱼、蛙为形象的饰件和一些组装件、镶嵌件、穿缀件为大宗。数量可观的良渚玉器比较多地集中于大型墓葬。有学者依据瑶山、反山墓葬中玉器出土的一般位置,大体复原出墓葬主人入殓时的基本仪容“死者头戴缀着三叉形饰的冠冕,众多的锥形饰立插在冠上的羽毛之间。头的上端束一付缀有四枚半圆形额饰的额带,嵌有冠状饰的‘神像’放置在头的侧边,有的‘神像’上还装嵌有玉粒,并有项链状的串饰或配有玉璜。死者颈项及胸前

缀满珠串,有的还配以圆牌或璜。两臂除环镯之外,还有串珠组成的腕饰,左手时常握有柄端嵌玉的钺,钺身大约位于死者的肩部,右手则握以其它形式的权杖或神物。琮往往放置在胸腹部,似可理解为手捧之物。玉璧除一、二块较精致的放于胸腹部以外,多叠置于下肢附近。另外一些穿缀玉件常散于脚端附近,可能是缀饰于长襟衣衫下摆的缀件。”[2](P193)由这些描述可以看出,每一类玉器往往具备相应的位置,起到不同的装饰作用。并且,仅是以上文字就涉及十几种大小不一、形态各异的玉器。不仅使用三叉形器、锥形器、玉珠、玉璜、玉串、玉牌等来修饰身体、装点衣衫,而且通过玉琮、玉钺和玉璧来彰显地位和身份。这些名目繁多的玉器汇聚于同一墓葬空间,使整体装饰风格显得豪华、典雅、繁复、铺张。

繁缛与唯美成为良渚玉器令人印象深刻的特征。就材料来说,良渚先民有意识地采用江浙山区的软玉,既便于现出质地细腻、颜色纯净的材质,又利于塑造玉器多样化的形式。就造型而言,40余种不同器型、一半以上的原创器类使得良渚玉器形成了一个庞大、新颖而复杂的视觉体系。每一类玉器造型大体相近,然而类型内部在具体样式上又会有不同程度的差别。这种差别有的是由于良渚文化的不同发展时期,同类玉器造型前后所发生的变迁。比如玉琮,出土于早期良渚墓葬的玉琮,琮身呈扁圆筒形,中间的圆孔较大,琮身有高矮差别,故有“镯形琮”和“筒形琮”之分。而盛行于良渚文化中晚期的玉琮,琮身则呈方形柱体,柱体上又会有等距的横向凹槽,将琮身等分为数节,玉琮中间仍为圆孔,呈现出“内圆外方”的结构。除此之外,还有介于二者之间、流传于良渚文化早期晚段的过渡形态,即弧边短方形琮,琮身略呈内圆外方状,唯四角为弧形,而非直角。无论形制如何变异,玉琮外观的对称、庄重和典雅却始终保持。有的玉器类型内部的形态差别则显示出层出不穷的设计意图,比如玉冠形饰。目前已发现的60多件玉冠形饰中,就有十余种式样:标准倒梯形,顶端凹缺、有圆弧状凸起或弓形尖端凸起的倒梯形,两侧下端向内凹弧的不规则形状,上宽下窄、两侧向下节节内收的近似圆弧形,顶端凸起、表面镂刻或阴刻兽面纹的牌形等。这式样各异又是不断变换对局部形态的精致修饰的结果,从而使玉冠形饰的造型变得极其繁复,风格愈发雅致。玉器视觉元素的精细铺陈使其作为唯美装饰艺术的性能得到了明显张扬。玉琮上的兽面双眼往往被对称刻画在相邻边角的两面上,这就促使欲观赏兽面纹整体效果的人需要调整不同方向的视角,间接推动了中国视觉艺术移动视点的生成。而反山M12墓葬出土的“琮王”在三四厘米见方的微小地方刻画了在整个良渚文化中图形最为完整、造型最为复杂、线条最为精细的神人兽面纹(亦称“神徽”),使原本就形制伟岸的“琮王”增添了富丽而

神秘的一面。

在江南审美文化史上,尤其是魏晋六朝以降,繁缛铺张和唯美典雅常被人们用来形容具有典型江南风韵的文化艺术形态。如刘勰《文心雕龙》论西晋文学家陆机的作品“缀辞尤繁”,钟嵘《诗品》也说陆机诗作“举体华美”,认为南朝谢灵运的诗“富艳难踪”。这些评价从根本上奠定了古人关于典型江南艺术传统的印象,往往成为归纳江南审美文化形态特征时的主要依据。然而,上文的论述可以让我们看到,这种繁缛风格与唯美精神其实并非直至中古时代的江南方才自发形成、喷涌而出。良渚玉器所体现出来的繁复、精致、粹丽与典雅不仅主导了良渚审美文化的走向,也成为后世江南审美文化唯美精神的遥远先声。

三、良渚徽饰、墓葬与江南审美文化的巫术性格

良渚审美文化除了本土意识和唯美精神之外,其本身的巫术特性同样难以忽视。在良渚文化的构成要素中,玉器的徽饰以及墓葬都不同程度地体现出史前江南地区盛行的巫术行为和观念,从而潜在地影响了江南审美文化精神中的巫术性格。

前文提到的神徽及其简化或抽象的形式是良渚文化中晚期玉器上的通行纹饰。考古研究表明,神徽图案意指良渚古国头戴羽冠的巫师神祖骑坐具有通天魔力的神兽猪龙往返巡视天地的正面形象,是良渚先民膜拜的神像。结合《山海经》对半人半兽的神的形象的描绘,可以推论,神徽代表了良渚先民对巫觋和图腾神相结合的造神想象。玉器徽饰的另一重要内容“神鸟”图案在不同玉器上也表现不一:在玉琮上常作为神徽搭配图案的鸟纹,也有以圆雕玉鸟器物呈现,而在良渚文化晚期的琮璧上则有“鸟立坛柱”的造型。这些形态各异的“神鸟”图符实际代表了良渚社会的“阳鸟”图腾或者对以鸟形象出现的天神的崇拜。蕴含着如此意义的徽饰被刻画在琮、璜、冠形饰、牌饰等典型玉器上,一方面表现了良渚先民的信仰,明确了这些玉器作为随葬礼器的功能,另一方面则异常强烈地凸显出墓葬主人与神祖、图腾之间的紧密关系,是对墓葬主人的族群身份以及宗教神权地位的象征。“神徽”与“神鸟”在作为族群标志而为生者祈福禳灾的同时,也进入到墓葬中向死后世界宣示着死者的显赫来源,从而避凶祛邪。玉器徽饰由此构建起了神灵与死后世界之间的某种巫术化的联系。

巫术行为与观念在良渚墓葬中同样获得了充分的体现。墓葬本身是建筑、器物、装饰等视觉审美元素的

综合体,是良渚审美文化的一个特殊表现。同时,墓葬这一综合体本身又是围绕着对逝者灵魂和死后世界的信仰而建立起来的。因而,良渚墓葬中玉器的呈现方式透露出一种与宗教和伦理息息相关的审美风格,其所蕴含的生死观念与墓葬礼仪实际上形成了玉器艺术背后的巫术支撑。良渚墓葬中的玉器既直接置于死者身体上,作为身体的装饰品,又围绕身体摆放,标识身体位置。可见,墓葬玉器与墓葬主人的身体形态之间存在密切联系。在古人看来,玉藏于石中,以其温润、透明、坚硬、华美和永恒而成为“石之精者”、“石之美者”。由此观之,以玉随葬,无疑蕴含着将玉的品质传递给墓葬主人,使之吸取玉石精华,成为“如玉之身”的意味。在寺墩 M3 号墓葬中,随葬琮璧往往处在遗体的上下肢及躯干位置上,这使得它们连缀起来形成了大致的人体形状。考古学者对其下葬仪式的复原也表明尸体是被玉石逐步包围起来的[3]。现存墓葬中遗骨已经朽尽,然而由于玉石坚固耐久,由随葬玉器连缀构成的整体造型在数千年后仍然近似地保存了人的身体形态。在这里,玉制礼器不仅以其材质的独特起到了保护遗体的作用,而且以自身连缀的整体形式成为对死者身体形态的某种暗示和象征。墓葬主人下葬时拥有的是平常的肉身,历经漫长岁月,这一可朽的身体却象征性地转化为不朽的如玉之身。可见,以玉随葬这一巫术行为传递出追求“身体不朽”的意图。在良渚先民看来,玉石的坚硬质地与美观形态客观上使它具备了保护和转化死者身体性质的功能,也就使得“玉体不朽”这一巫术观念获得了极具意味的表现。

通过徽饰与墓葬,我们可以感受到良渚审美文化对巫术的热衷。而这并非偶然。刘师培在《南北文学不同论》中曾评价:“大抵北方之地,土厚水深,民生其间,多尚实际;南方之地,水势浩洋,民生其际,多尚虚无。”因此,巫风盛行是江南文化乃至长江文化的特色。良渚文化的自然地理(湖沼海洋)、人文环境(相信鬼神外巫的存在)和精神倾向(超凡想象与崇尚神秘)促使巫术观念成为良渚先民文化性格的体现,同时也使良渚审美文化获得重要载体,进而推动了整个江南审美文化巫术性格的发展和延续。正是在江南审美文化这一特质的影响下,楚辞、汉赋中,“神”、“鬼”、“灵”、“巫”、“觋”、“祝”等称谓如影随形,交替出现;南北朝时期江南地区佛教获得了极大的宣扬,宗教文学也随之风生水起。凡此种种,都彰显出巫术性格对江南审美文化流传的深入作用。

参 考 文 献

[1] 吴山. 中国新石器时代陶器装饰艺术[M]. 北京: 文物出版社, 1982.

[2] 牟永抗. 良渚玉器上神崇拜的探索[A]. 庆祝苏秉琦考古五十五年论文集[C]. 北京: 文物出版社, 1989.

[3] 南京博物院. 1982年江苏常州武进寺墩遗址的发掘[J]. 考古, 1984(2): 114.

[选题策划 张法 责任编辑 乔学杰]