

龙与中国文化

刘志雄 杨静荣 著



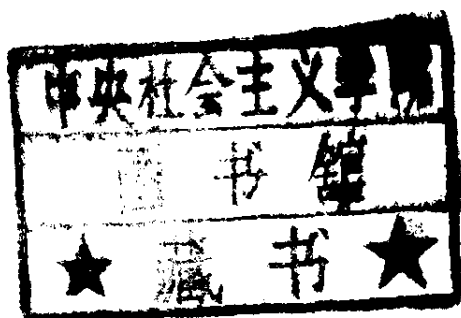
K203
69

84404



龙与中国文化

刘志雄 杨静荣 著



人
民
大
学
出
版
社

封面设计:尹凤阁

龙 与 中 国 文 化

LONG YU ZHONGGUO WENHUA

刘志雄 杨静荣 著

人民出版社出版发行 新华书店经销

北京印刷三厂印刷

850×1168毫米 32开本 10.625印张 253,000字

1992年11月第2版 1992年11月北京第1次印刷

印数 0,001—2,500

ISBN 7-01-001190-7/K·221 定价 14.00元



北京北海九龙壁上的琉璃正面龙(清)

(摄影:杨树森)



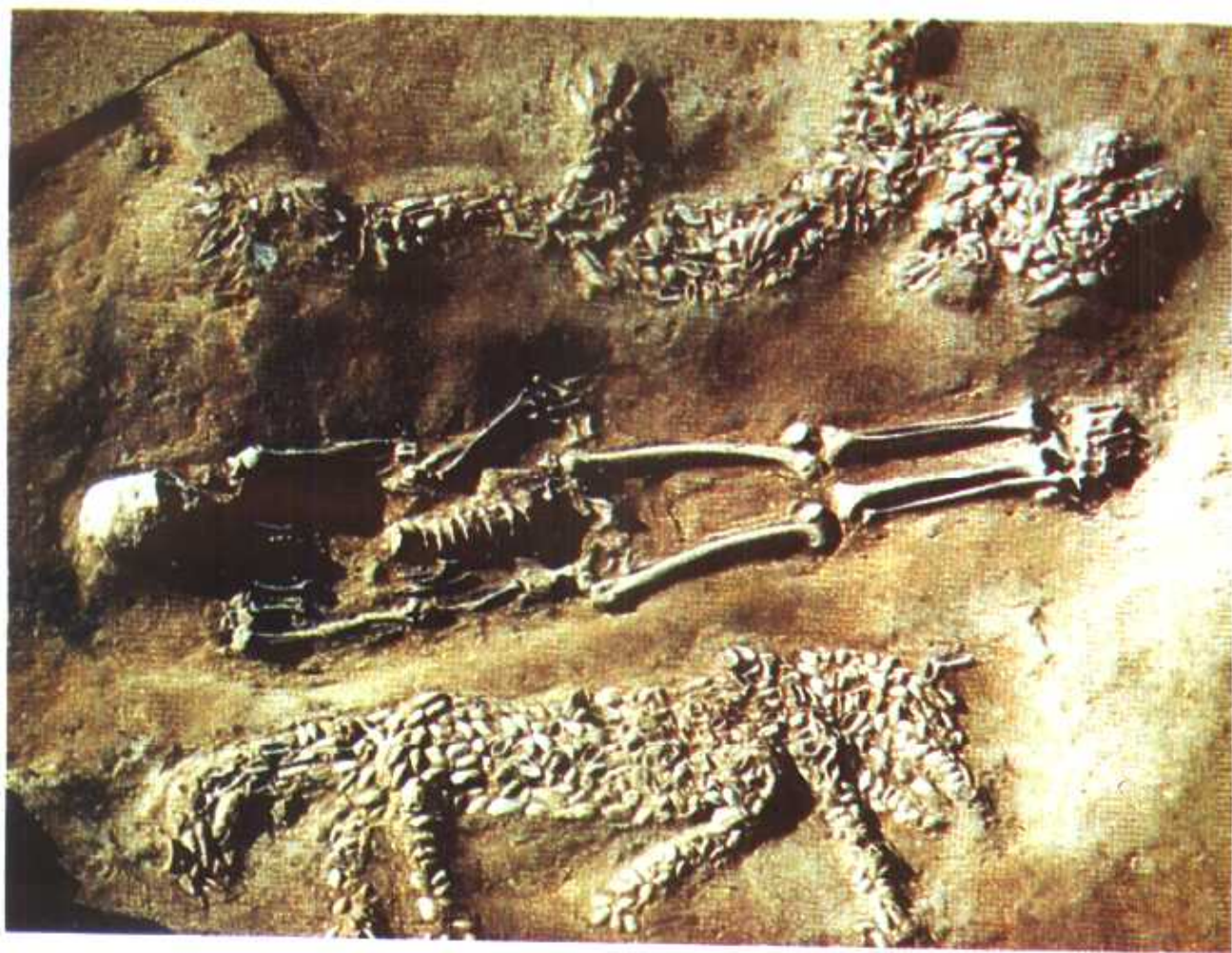
1. 河北兴隆出土的刻纹鹿角棒(旧石器时代)



3. 甘肃西坪出土的马家窑文化
“鲵纹”彩陶瓶(新石器时代)



2. 陕西北首岭出土的仰韶文化“鸟
衔鱼纹”蒜头壶(新石器时代)



4. 河南濮阳出土的仰韶文化“龙、虎”蚌塑(新石器时代)



5. 山西陶寺出土的陶寺文化“蟠龙纹”彩陶盘(新石器时代)

6. 内蒙古翁牛特旗出土的
红山文化“玉龙”(新石器
时代)



7. 辽宁喀左县东山嘴红山
文化祭坛遗址出土的女
性裸体神像(新石器时代)



8. 内蒙古巴林右旗出土的红山
文化“玉猪龙”(新石器时代)



9. 浙江余杭瑶山良渚文化遗址出土的“龙首玉镯”(新石器时代)

10. 浙江余杭反山良渚文化遗址出土的巨大玉琮(新石器时代)



11. 浙江余杭反山良渚文化遗址出土巨大玉琮上的“神人兽面纹”

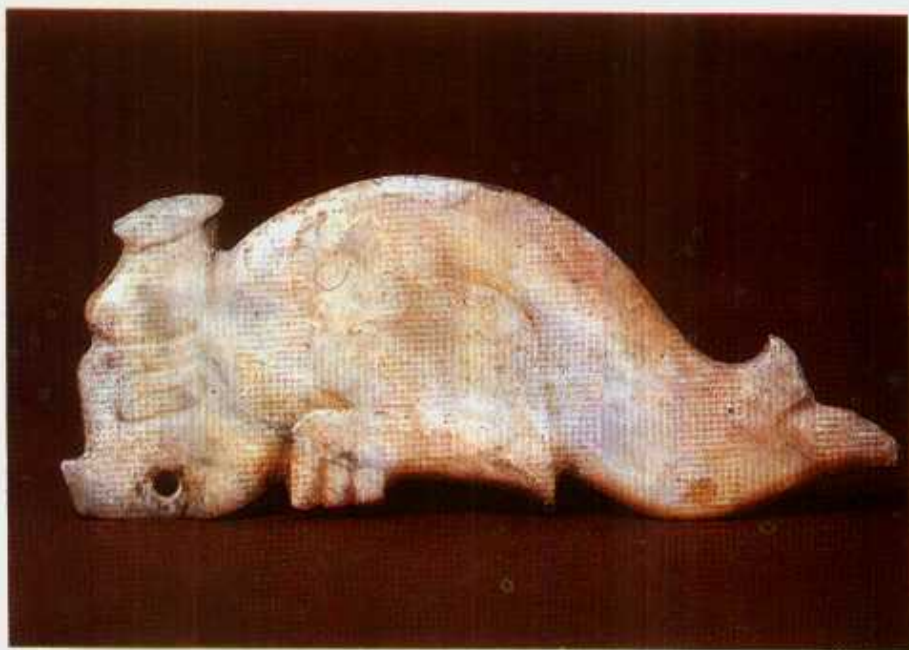


12. 河南安阳殷墟妇好墓出土的
司母大方壶(商中晚期)



13. 河南安阳殷墟妇好墓出土的
青铜鸛尊(商中晚期)

14. 故宫博物院
藏玉龙(商)



15. 河南安阳殷
墟妇好墓出
土玉龙(商中
晚期)



16. 战国双龙
首玉璜

17. 河南安阳殷墟妇好墓出土的龙衔凤形玉饰（商中晚期）

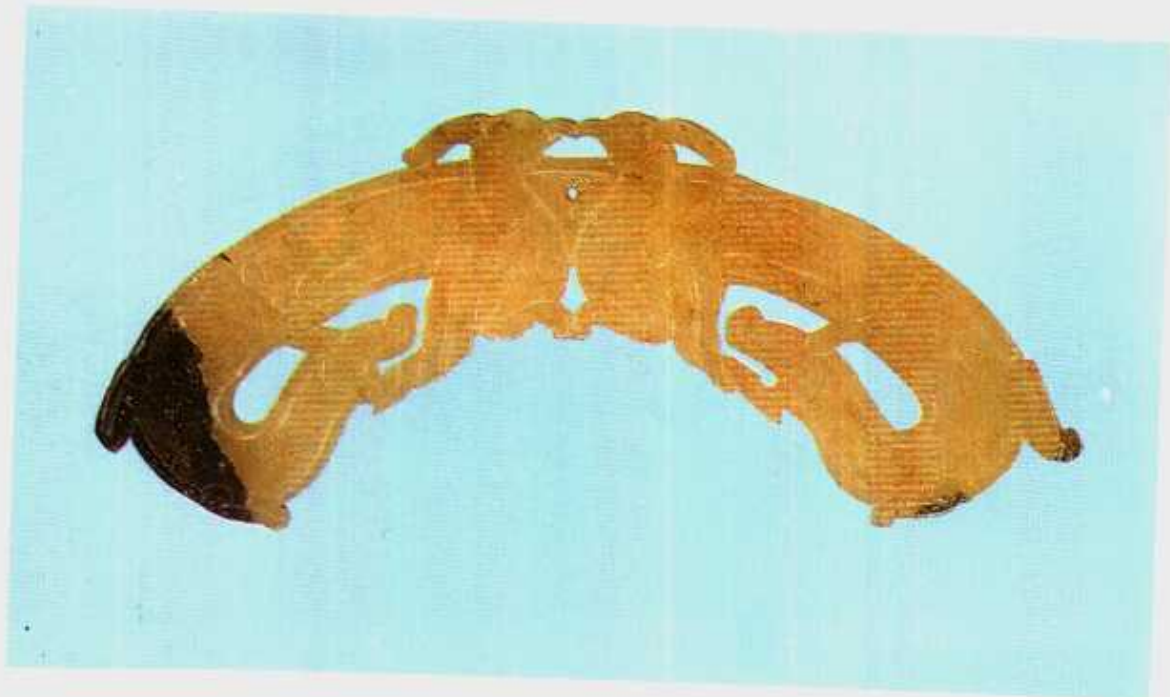


18. 台北故宫博物院藏龙衔凤形玉饰(商)



19. 河南安阳殷墟妇好墓出土的“龙凤山石”玉饰(商中晚期)

20. 台北故宫博物院藏
龙凤珮
(战国)



21. 安徽长丰县出土青
玉龙凤珮
(战国)



22. 安徽长丰县出土黄
玉龙凤珮
(战国)





23. 传山东临淄出土的
龙耳簋
(春秋)



24. 安徽博物馆藏蔡侯方壶(春秋)



25. 四川广汉三星堆出土的
青铜爬龙柱形器(商晚期)

26. 河北平山县出土的三龙
蟠环透雕玉珮(战国)



27. 广州象岗山
南越王墓出
土的金镶玉
龙虎带钩
(西汉)



28. 广州象岗山
南越王墓出
土的龙虎含
璧玉带钩
(西汉)



29. 故宫博物院
藏陶质龙虎
纹井栏(汉)



30. 故宫博物院藏
青铜“田氏”铭
龙虎纹镜(汉)



31. 山西大同石
家寨司马金
龙墓出土的
石雕柱础
(北魏)

32. 河北赵县安
济桥龙纹石
雕栏板(隋)



33. 陕西西安李静训墓出
土的鸡首龙柄壶(隋)



34. 陕西汲县出土的人物
凤首龙柄壶(隋唐)



36. 新疆吐鲁番阿斯塔那墓出土的“伏羲女娲”绢画(唐)



35. 故宫博物院藏青铜龙形香斗(南北朝)



37. 故宫博物院藏唐三彩双龙耳陶瓶(唐)



38. 美国纳尔逊博物馆藏“摩羯纹”鍍金银碗(唐)



39. 陕西西安何家村窖藏赤金立体走龙(唐)



40. 故宫博物院藏青釉蟠龙人物瓷瓶(宋)

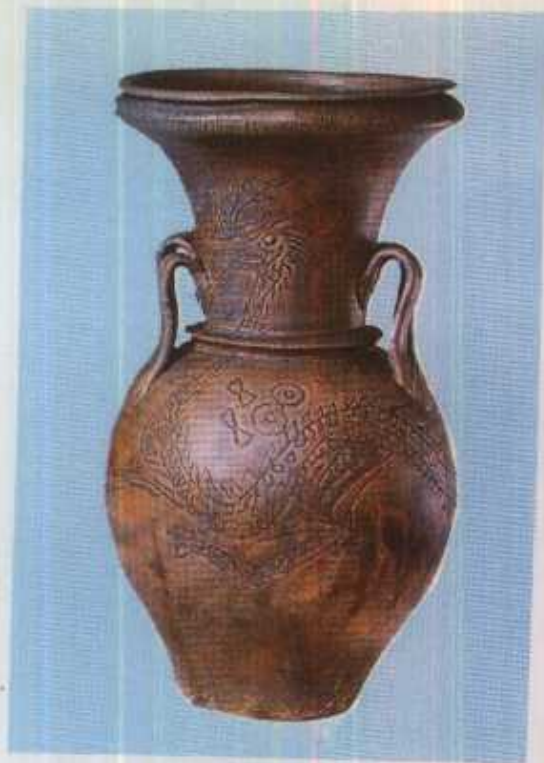


41. 故宫博物院藏青铜双龙菱花镜(宋)

42. 故宫博物院藏影青釉龙柄瓷倒流壶(宋)



43. 故宫博物院藏越窑刻龙纹瓷瓶(唐)



44. 日本白鹤美术馆藏磁州窑龙纹梅瓶(宋)及纹饰展开图



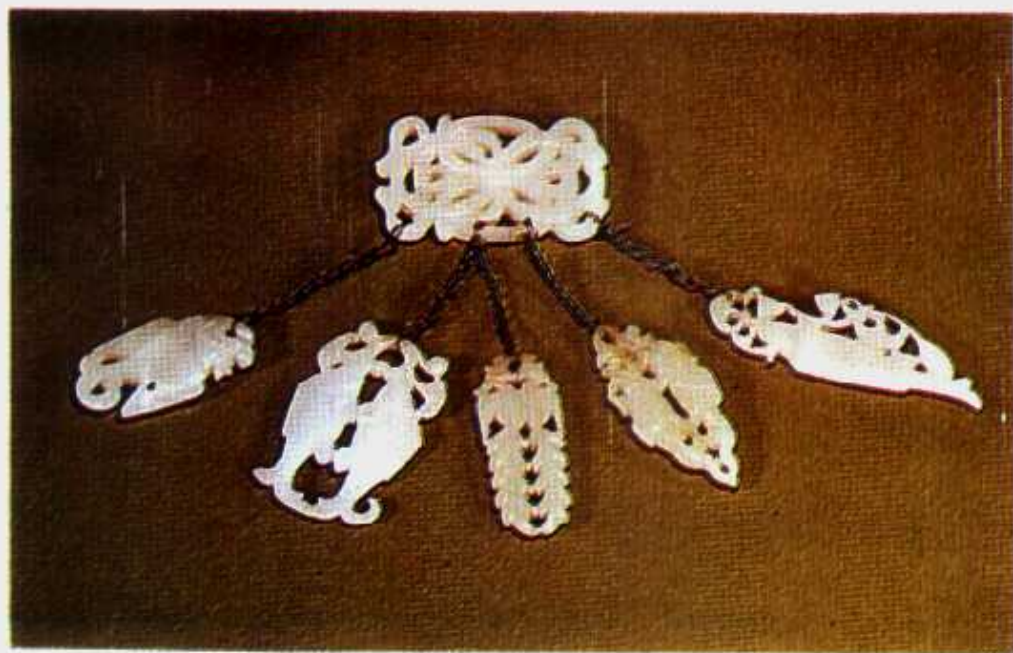
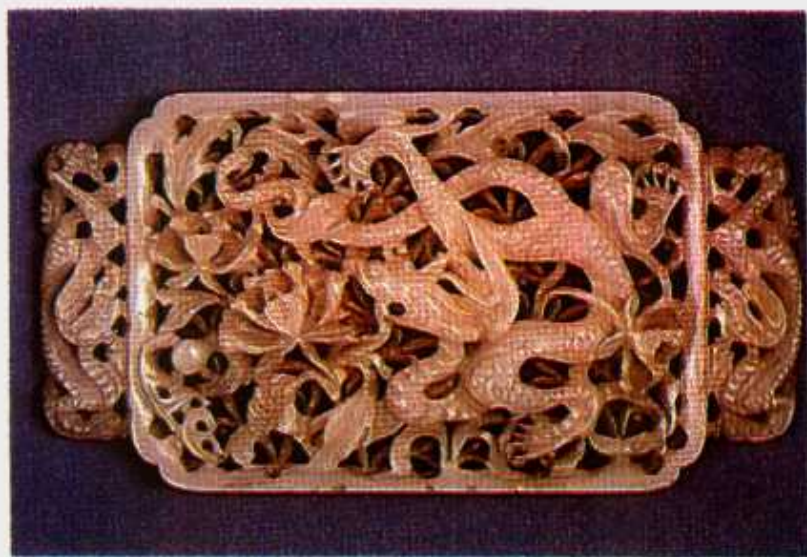
45. 上海博物馆藏定窑印花龙纹瓷盘(宋)



46. 故宫博物院藏白
玉龙纹珮(宋)



47. 故宫博物院藏青
玉镂雕花草龙纹
带饰(元)



48. 内蒙古奈曼
旗陈国公主
墓出土的青
白玉珮饰(辽)

49. 辽宁建平张家营子辽墓出土的鎏金龙纹银冠(辽)



50. 江西景德镇出土影青青花釉里红塔式盖罐 (元)

51. 辽宁法库县叶茂台辽墓出四神石棺北壁上的龙纹石雕(辽)





52. 青花龙纹壶(元)



53. 蓝釉白龙纹瓷盘(元)



54. 青花云龙瓷扁瓶(明)



56. 斗彩龙凤纹瓷盘(清雍正)



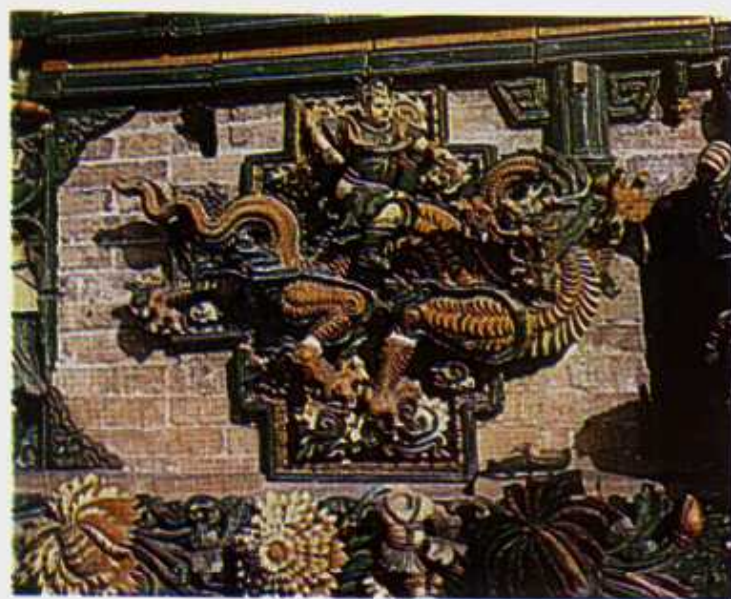
55. 青花海水双龙纹瓷扁瓶(清康熙)



57. 五彩描金龙纹瓷瓶(清康熙)



58. 山西路城李庄文庙大成殿正脊龙纹琉璃(元)



59. 山西洪洞县广胜上寺飞虹塔降龙、
金刚琉璃(明)



60. 山西灵石县资寿殿
鸱吻(明)



61. 山西大同九龙壁上的部分龙纹(明)



62. 双龙牡丹山石剔红漆盒(明)



64. 云龙织文描金方盒(清)



63. 十龙图剔红漆方盒(清)

65. 山东邹县朱檀墓出土云龙纹朱漆饕金玉圭盒(明)





66. 掐丝双龙珐琅瓶(清)



67. 金编钟(清康熙)



68. 掐丝珐琅立体走龙(清)



69. 金嵌珍珠天球(清)



70. 御用执壶与金盅(清)



71. 日本白鹤美术馆藏
青铜虎食人卣(商)



72. 山东益都苏埠屯出土
醯亚方尊(商)



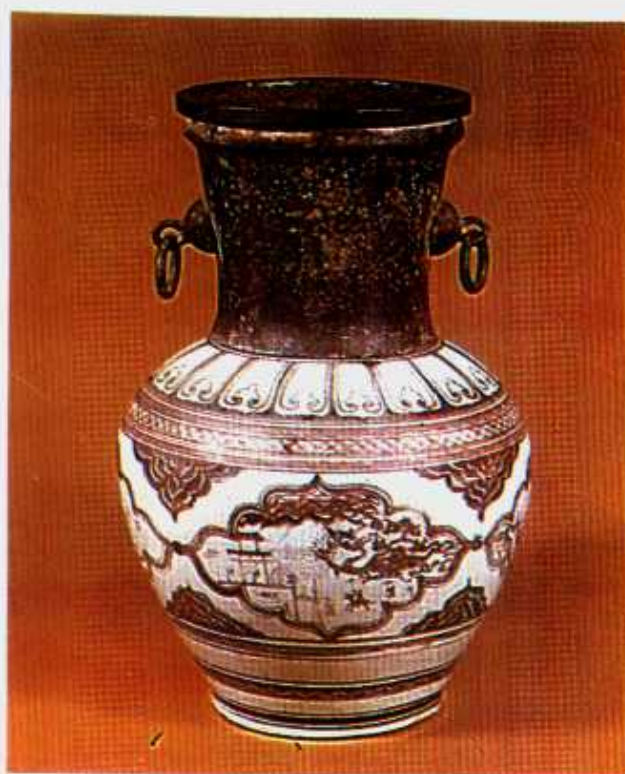
73. 湖南宁乡出土四羊方尊(商)



74. 广州象岗山南越王墓出土
巫师戏蛇器座(西汉)



75. 上海博物馆藏扒村窑正八梅瓶(宋)



76. 扬州博物馆藏釉里红
开光祈雨图大罐(元)



77. 山西大同晋祠圣母殿及
前檐柱上的龙纹木雕(宋)





79. 英国大英博
物馆藏佛传
长幡(唐)

78. 石造佛像背光
背面释迦降生
佛传浮雕(北魏
太安三年)



80. 四川大足宝
顶山九龙沐
太子石雕
(南宋)



81. 大理国张胜温《大理国梵像卷》中的六大龙王像(宋)



82. 传山东莒县出土的裸人铜方鼎(西周晚期)



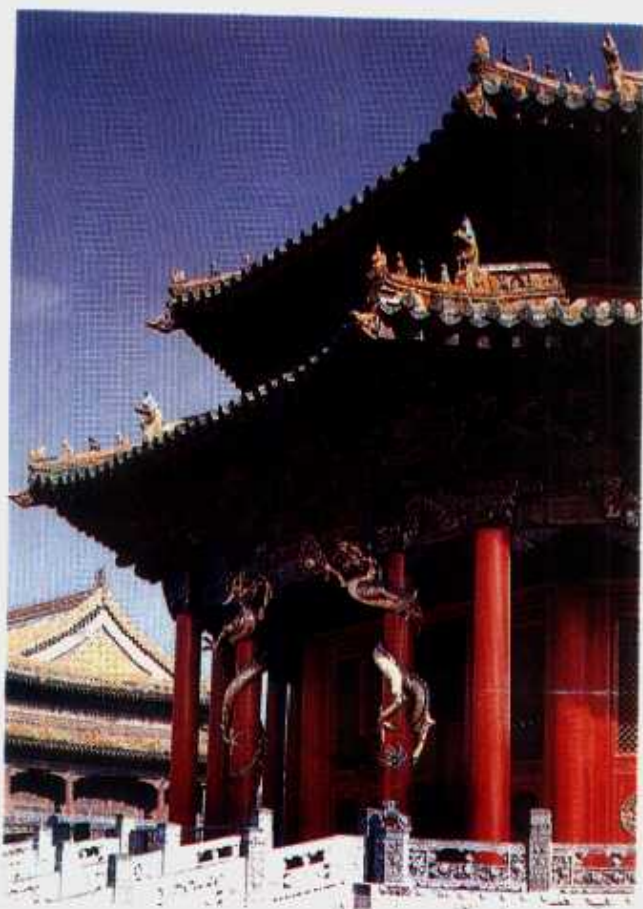
83. 缙丝云龙纹椅披(明万历)



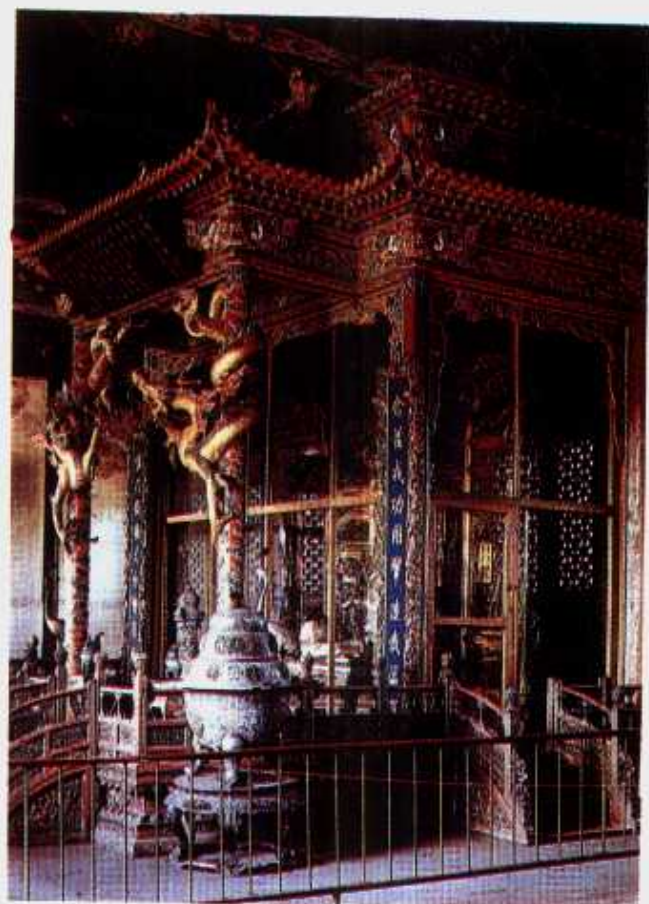
84. 佚名《明嘉宗朱由校画像》(明)



85. 北京定陵出土的龙、凤冠(明)



86. 沈阳故宫大成殿前的
蟠龙柱(清)



87. 沈阳故宫崇政殿内
的设计(清)



88. 89. 北京故宫太和殿内的设计及
皇帝宝座(明)





90. 佚名《乾隆皇帝朝服像》(清)



91. 清帝夏朝服



92. 佚名《孝贤纯皇后朝服像》(清)



93. 清皇后朝褂



94. 佚名《康熙皇帝便服写字像》(清)



95. 黄地蓝龙珐琅唾盆(清)



96. 银雕龙式烛台(清)



97. 故宫博物院藏传晋顾恺之《洛神赋图》摹本(局部)



98. 佚名《十二月令图册
· 五月景》(清)



99. 佚名《罗汉乘龙图》(明)



100. 汪肇《起蛟图》(明)

101. 周昉《墨龙图》(清)



102. 宋李嵩《中天戏水图册》中的龙舟



103. 佚名《龙宫水府图》(明)

序

龙同中华民族,尤其是其中的汉族的文化、历史存在密切的联系。

龙是十二生肖之一。《帝王世纪》云,神农氏母女登“游于华阳,有神龙首,感女登于常羊,生炎帝。”故神农氏即神龙氏。传说庖牺氏中有飞龙氏、潜龙氏、居龙氏、降龙氏、土龙氏、水龙氏、青龙氏、赤龙氏、白龙氏、黑龙氏及黄龙氏(《竹书纪年》)。现代中国人仍有以龙为姓者。在一些重大的庆典中,往往有龙的形象出现,如年节舞龙等等。龙在中国政治、文学、艺术、习俗及信仰中都有痕迹,又有过相当复杂的发展演变过程,途径如何?怎样显示它的功能、作用?是个很值得研究的过程。

就历代描绘的龙的形象来看,难以将其比附为自然界的任何一种动物。龙是一种信仰观念。在探索这观念的起源及演变过程中,也可以求索它是由何种动物,或者几种动物经过人们的加工而变成了龙的。但更重要的是把它作为信仰观念来予以研究。因为,人们为什么要把一种或几种动物加工为龙?这只能从信仰观念中寻找答案。

然而,探求龙这一信仰观念的演变过程时,除了诉求那更显得

理智的文字资料的同时,亦应从其图象去追寻问题的答案。因为龙的图象是龙的观念的载体,它往往体现了有关龙的信仰观念的演变。尤其是当我们把这一问题的研究,推到使用文字记载历史的以前时期。进而言之,即使在使用文字记载历史的时期,研究龙的图象也可能不减少其重要性。这不仅是因为图象本身就是一种记录,而且以图象表述的内容,往往并非同时见诸文字。

商代甲骨文“龙”字与商周青铜器上的龙纹都呈现出一种长躯、巨口、有角、有爪的兽形,这明显是经过人们加工的非自然界动物的形象。从龙作为礼器上的庄重图案来看,可知它已经被神化或巫化而成为一种信仰观念的表述。

当我们探求龙的起源与演变过程时,应追溯到新石器时代。在公元前 5000 年,今陕西渭河流域即出现了似龙的长身鱼纹,这种鱼纹与鸟纹以组合形式出现在北首岭仰韶文化半坡类型遗址出土的蒜头瓶上。我们知道,半坡陶盆上多绘有各种鱼纹,这类鱼纹可能具有某种魔术证验的意义,是借以表达获取更大量的生产物的宗教画。在今河南濮阳漳水流域,这一时期出现了蚌塑的龙、虎造型。蚌塑龙、虎分居墓主人东、西两侧,当是埋葬墓主人时进行祭祀活动留下的遗迹。在龙、虎蚌塑以北,还可见到人乘于龙背与奔跑的虎翔于星空的蚌塑,看来,这里的龙具有负人升天的作用。此后,在公元前 3000 年初期前后,分布于燕山南北的红山文化、今甘肃渭水流域的庙底沟文化晚期、今浙江太湖流域的良渚文化、今山西襄汾一带的陶寺文化遗存中,均可见到不同的龙的纹象。这些龙的形象时代参差、形态各异、所属考古学文化谱系有别,说明它们各自有着独立的起源与演化过程。它们虽分别源于自然界中的某种动物,但均已从一般动物形象中抽象出来。由此可知,龙的概念此时已经产生。龙观念的产生,表明它所表现的宗教已步入自觉意识的程度。因为,龙是一种宗教信仰的表记,它本身就是宗教意识加

工出来并寄以依托于它的结果。中国龙的形象与龙的观念的起源是多元的,而在其起源到形成的过程中,不同考古学文化先民的龙观念虽各有特点,但大同小异。随着诸考古学文化的不断交流,先民对龙的信仰意识及对龙形象的艺术表现日趋融合;也就是说,在诸考古学文化表述的共同体合流的过程中,形成了统一的龙的概念。很明显,探索龙的起源与发展脉络,构成探索中国文明起源与发展的一个因素。

龙的概念是一种宗教概念,因而龙的起源、形成过程,也反映了中国先民原始宗教信仰的发展、演进过程。还在人类创造具有剥削、压迫和阶级这类现象的社会之前,就已创造了超人类自身及自然而受到人类崇拜的神。人们为了从神那里获得保护,便侍奉神。随着人类关于神观念的发展,出现了殉、牲一类的祭祀行为,从而导致神权的产生。同时,伴随宗教信仰及宗教行为的日益复杂,先是为了祭祀等宗教活动临时推举出“巫师”,后来,祭祀等宗教行为成了某些人的专门活动,乃至出现了专业巫师。巫师是半人半神,是沟通人与天地诸神的桥梁。龙既然是宗教的产物,一开始就注定了它为宗教服务的命运。夏、商、周三代龙纹多以青铜及玉质礼器为载体,也正说明这一点。既然剥削、压迫及阶级这类社会现象,是从无剥削、无压迫及无阶级社会脱胎出来的,那么,维护剥削、压迫和阶级统治的最初的那些代表性人物,为了达到自己的目的,最便利又最能为人们接受的办法,就是从传统中寻找武器,并加以扩充和宣扬。在思想领域内的最好武器,是已经存在的神权。所以,诸民族的最初阶级社会的那些统治者,不是搞政教合一,就是搞王权神授这类统治把戏。由此可知,神、巫师和统治者,是历史进程中依次出现的三种不同的社会现象;同时,又在一定的历史阶段导致这三种社会现象相互联结。越来越多的考古材料表明,在考古学中的龙山时代,中国大陆的中原地区已步入文明时代,并经夏、商、周之

城邦时代而转入帝国。龙很自然地被统治阶级所利用。“国之大事，在祀与戎”，龙纹出现于青铜礼器与兵器之上，不仅仅是为了装饰，更重要的是强化礼器与兵器的作用。当历史进入封建社会以后，龙又被封建统治者所利用，并在一定时期成了皇权的象征。汉高祖刘邦就不惜编造谎言，将自己的身世与龙相联系，自诩为龙种。但在中国漫长的历史进程中，龙的形象及含义随时代的发展而发生演变，这问题相当复杂。直到今天，人们对龙仍旧表现出极大的兴趣，并表现在民间一些重要的习俗中。不然，《龙的传人》这首流行歌曲，就不会吸引那么多人。可见，开展对中国龙的研究，还有着一定的现实意义。

中国龙的课题曾被人们认为是中国历史文化中隐藏得最深的谜之一。《龙与中国文化》的作者是两位中年文物工作者，他们以考古、文物资料为基础，结合古代文献，对中国龙进行了研究，对龙的起源、形成和发展提出了自己的见解，对历代文物上龙纹的含义作了探讨。这种立足原始资料，大胆进行探索的精神是令人赞许的。该书所用资料丰富，并附以大量的插图，图文相辅，文字流畅，增强了书的知识性与趣味性，雅俗共赏。该书的重点似乎放在对龙的剖析，而对中国龙类型学方面的研究及史学方面的论述则显得薄弱。尽管如此，这本书在当前关于龙的著述中仍不失为一本重要的、颇具特色的著作。因此，我愿意应他们的要求为它作序。

张忠培

1991年冬于北京

前 言

在太平洋西岸的亚洲大陆,中国以其辽阔的疆域、悠久的历史、灿烂的文化屹立于世界之林。早在距今 170 万年以前,人类就出现在了这片土地之上。^①千万年来,勤劳智慧的先民历尽千辛万苦,大展聪明才智,创造了灿烂的中国古代文明。然而不知从何时起,一种形状怪异、生态神奇的动物——龙,出现在早熟的中国文化之中。自距今 7000 余年的新石器时代直至今天,龙,几乎贯穿了这一漫长而复杂的文化发展历程,并在宗教、政治、文学、艺术等各个领域充当着重要角色。这种现象在人类发展史上是罕见的。

在古朴稚拙的新石器时代艺术形象中,人们找到了多种似龙动物的身影;在辉煌绚丽的青铜器上,千姿百态的龙纹令人目眩心醉;在扑朔迷离的远古神话中,中华民族的神灵、祖先多带有龙的特征;秦汉以降,帝王们多以龙种自居,从此龙又与封建王朝结下了不解之缘;民间百姓则将龙当作喜庆吉祥的化身和播云降雨的神灵。龙对中国文化的影响是这样的广泛,直到今天,我们还用“龙蟠虎踞”形容山川的雄壮,用“龙腾虎跃”形容精神的昂扬;用“龙飞凤舞”形容式态的潇洒;用“龙凤呈祥”形容婚姻的美满,其他成语如“生龙活虎”、“龙吟虎啸”、“龙骧虎步”、“龙威虎猛”比比皆是

^① 根据迄今所知的古人类学资料,中国大陆最古老的人类为元谋人,经古地磁法测定年代为距今 170 万年左右。

……舞龙灯、赛龙舟是欢渡节日方式，龙形图案在建筑中象征着尊贵与庄严……龙不仅在中华民族的文化中处处可见，而且还远传到东亚、南亚各国。中国是龙的故乡。

龙那神奇怪异的特性及其在中国文化中的重要地位引起了古今中外众多学者的极大关注。有人认为，龙是中华民族“发祥和文化肇端的象征”^①；有人认为，龙“是中国各族人民大融合的历史见证”^②；有人认为，“龙所具有的那种威武奋发、勇往直前和无所畏惧的精神，正是中华民族理想的象征”^③；也有人认为，龙象征着中华民族的“祖先”，所谓“龙的传人”即源于此，这一说法在今天对遍居世界各地的华人依然具有一定的凝聚力。与此相对映的，是人们对龙所持有的怀疑与反感。“应龙何画？河海何历？”战国时期浪漫主义诗人屈原提出的这类问题，千百年来一直在人们心头萦绕。当龙被帝王利用以后，人们对龙的怀疑之中又增添了反感。闻一多先生说过：“……我们记忆中的龙凤，只是帝王与后妃的符瑞，和他们及她们宫室舆服的装饰‘母题’，一言以蔽之，它们只是‘帝德’与‘天威’的标记。……你记得复辟与龙旗的不可分离性，你便会原谅我看见‘龙凤’二字而不禁怵目惊心的苦衷了。”^④这种观念在对龙持批判态度的人们中颇具代表性。

如果我们冷静地分析一下就会发现，对龙的褒奖、颂扬并无多少历史依据，而对龙的怀疑、贬斥又多含政治因素与感情色彩。龙，是中国文化中的一个谜。作为龙的故乡人，却说不清龙的来龙去脉，这不能不使每一位中国人感到惭愧。毫无疑义，弄清龙的起源与实质，勾划出龙的形成、演变与发展的脉络，探明龙在中华民族

① 闻一多：《龙凤》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

② 王大有：《龙凤文化源流》，北京工艺美术出版社，1988年。

③ 徐乃湘：《龙年话龙》，《中国文物报》总第5期。

④ 闻一多：《龙凤》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

意识形态中的内涵,明确龙在中国文化中的地位与影响,有着十分重要和深远的意义。

目 录

序	张忠培(1)
前 言	(1)
第一章 龙的起源	(1)
一、龙起源问题的研究现状	(1)
二、龙的定义	(6)
三、原龙纹出现的文化历史背景	(12)
四、原龙纹的种类、原型及含义	(19)
五、原龙纹的共性与演化模式	(53)
第二章 龙的形成	(57)
一、龙形成的序幕	(57)
二、龙形成的文化历史背景	(60)
三、龙的形成	(66)
四、龙的内涵	(89)
五、龙的含义	(116)
第三章 龙的历程	(131)
一、商代龙形象的演变	(131)
二、西周时代龙的含义及形象的演变	(137)
三、东周时代龙的含义及形象的演变	(143)
四、秦汉时代龙的含义及形象的演变	(162)
五、六朝时代的龙纹	(182)
六、隋唐时代的龙纹及“鱼龙变”纹	(193)

七、宋代的画龙理论与宋元时代的龙纹	(206)
八、明、清时代的龙纹	(211)
九、龙的繁衍与附会——龙生九子	(219)
第四章 龙与宗教	(227)
一、上古通天巫术中的龙	(227)
二、祈雨巫术中的龙	(245)
三、龙神的确立	(255)
第五章 龙与政治	(270)
一、以龙喻人	(270)
二、天子龙种的杜撰	(273)
三、统治者对龙纹的垄断	(280)
四、明、清帝王对龙纹的使用	(286)
五、龙为祖先的神话	(291)
第六章 龙与绘画、文学、民俗节日	(296)
一、龙与绘画	(296)
二、龙与文学	(304)
三、龙与民俗节日	(316)
后 记	(325)

DQ36/26
18

第一章

龙的起源

当我们把目光集中到中国文化中的龙现象时,首先遇到的就是龙的起源问题。古今学者与龙有关的著述甚丰,其中尤以探讨龙起源的内容为最多。人们对龙起源问题的关注与热情不仅仅是出于中国人热衷于寻根求源的传统心理特点,更重要的是龙的起源是认识龙的本质、内涵与真正含义的基础。任何回避本源的学术研究,都如同在沙滩上建筑高楼一样。

一、龙起源问题的研究现状

略古谈今,自本世纪三十年代直至今天,学者们对龙起源问题进行了不懈的探索。总结并介绍一下这一问题的研究现状,有助于我们充分利用前人的成果,开拓我们的思路,提高分析与鉴别能力。

如果我们用“百家争鸣”、“众说纷纭”来形容当前学术界对龙起源的研究现状是毫不过份的。粗略地归纳起来,有关论点基本可分为两大类。一类认为龙的原型是某种生物或几种生物的组合,如:蛇、马、蛇与马的组合、蜥蜴、河马、鳄鱼、恐龙、松树等;另一类认为龙的原型不是实际存在的动物,而是某种自然形象或多种艺术化的动物形象的叠加组合,如:云、虹、闪电、合并了的图腾、物候代表形象的组合等。将时贤提出的龙的原型列举于下,是饶有趣味

的。

蛇：“综合起来看，龙是以蛇为基础的。而发展变化了的蛇图腾像就是龙的形象……。”^①

马：“马八尺以上为龙。”^②

蜥蜴：龙象蜥蜴戴角的形状；^③“其实所谓‘龙’就是古人眼中鳄鱼和蜥蜴类动物的大共名。”^④

河马：“充任龙的模特儿之一的马，最初不是一般的陆马，而是河马。……河马不仅把自己的部份形体贡献给了龙，而且把自己的部份性能——善于御水，也贡献给了龙。”^⑤

鳄鱼：“在中国古代，确实曾存在过这样一种令人恐怖，并且因而也令人敬畏的巨型爬行动物，这就是现代生物分类学中称作‘湾鳄’的那种巨型鳄鱼。”^⑥

恐龙：“龙，被古人公认为最原始的祖型，可能还是恐龙。古人以具有四足、细颈、长尾，类蛇、牛、虎头的爬行动物为龙，这可能是古人当时见到并描绘下来的某种恐龙形象。”^⑦

云：“最初的龙形不过是抽象的旋卷状的云纹。而后来逐渐趋于具体化、生物化，并且展开而接近于现实生物界中两栖类和爬行动物的形象。”^⑧

虹：“龙的原型来自春天的自然景观——蜚雷闪电的勾曲之状、蠢动的冬虫、勾曲萌生的草木、三月始现的雨后彩虹，等等。

① 徐乃湘、崔岩岫：《说龙》，紫禁城出版社，1987年。

② 《周礼·夏官·庖人》。

③ 唐兰：《古文字学导论》。

④ 何新：《中国神龙之谜的揭破》，《神龙之谜》，延边大学出版社，1988年。

⑤ 刘城淮：《略谈龙的始作者和模特儿》，《学术研究》（云南），1964年3期。

⑥ 何新：《中国神龙之谜的揭破》，《神龙之谜》，延边大学出版社，1988年。

⑦ 王大有：《龙凤文化源流》，北京工艺美术出版社，1988年。

⑧ 何新：《龙凤新说》，《诸神的起源》，三联书店，1986年。

……其中虹是龙的最直接的原型，因为虹有美丽、具体的可视形象。”^①

闪电：“幻想龙这一动物神的契机或起点，可能不是因为古人看到了与龙相类似的动物，而是看到天空中闪电的现象引起的。因为，如果把闪电做为基础来把它幻想成一种动物的话，它很容易被幻想是一条细长的、有四个脚的动物。”^②

合并了的图腾：“它（龙）是一种图腾（Totem），并且是只存在于图腾中而不存在于生物界中的一种虚拟的生物，因为它是由许多不同的图腾糅合成的一种综合体。……龙图腾，不拘它局部的像马也好，像狗也好，或像鱼、像鸟、像鹿都好，它的主干部份和基本形态却是蛇。这表明在当初那众图腾单位林立的时代，内中以蛇图腾最为强大，众图腾的合并与融化，便是这蛇图腾兼并与同化了许多弱小单位的结果。”^③

物候代表形象的组合：龙身是“扭动的虫形”，龙角是先民“测定时间的工具——表”。“在广大的范围中，人们选择不同的物候参照动物，因此江汉流域的鼃类、鳄类，黄河中上游的虫类蛙类鱼类、黄河中下游的鸟类畜类等等都有可能成为较为固定的物候历法之参照动物，……后来，这些关系演化成观念集中在特定的形象身上，便形成了龙。”^④

松树：“中国人传说中的龙，原是树神的化身。中国人对龙的崇拜，是树神崇拜的曲折反映，龙是树神，是植物之神。龙的原型是四季常青的‘松’、‘柏’（主要是松）一类乔木。”“松、龙不仅在外形

① 胡昌健：《论中国龙神的起源》，《中国文物报》总第25期。

② 朱天顺：《中国古代宗教初探》，上海人民出版社，1982年。

③ 闻一多：《伏羲考》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

④ 陈绶祥：《中国的龙》，漓江出版社，1988年。

象上惊人地相似,而且‘龙’的其他属性,与松也同样惊人地相似。”^①

以上各家对龙之原型的论述,除个别明显有背于现代科学常识(如恐龙说)外,似乎都有其可取之处,然而这些说法仍然只能满足对龙的某一部份特点的解释。史籍中记述的龙有时出现于人间被人所目睹,有时则飞升于天空变化莫测,这是以上诸说均无法全面进行解释的。更重要的是,以上诸说多只根据龙的晚期形象及古人对龙的看法进行推测,而缺乏历史、考古、文物学方面的依据。

以上诸说当中,以闻一多先生提出的“图腾合并说”影响最大。至今国内学术界多依此说,一些学者甚至以此为定论,因而有必要进行较详细的分析。

“图腾”为印第安语 totem 的音译,有“亲属”和“标记”的含义。该词最早源于奥季布瓦(ojibwa)族方言 ototeman,意为“他的亲属”和“他的图腾标志”。氏族社会的人们相信,各氏族的祖先分别为各种特定的物类,大多数为动物,其次为植物,还有少数其他非生命物种。可见,图腾崇拜是以氏族血缘共同体为单位,以某种物象为崇拜对象,崇拜对象则与该氏族的祖先(氏族起源)有关。然而,图腾形象并不因其含义严格、内涵狭窄而贫乏单调。一个社会集团往往包含着很多氏族,每个氏族都有自己的图腾。这样,一个较大的社会集团的图腾就不会是一个,而是很多。摩尔根对印第安人的氏族、部落制度进行过深入的研究,根据其列举的资料统计,印第安人的氏族多达 360 个;除意义不明者外,图腾形象达 150 种之多。中国远古氏族是否也存在过图腾崇拜观念?从史籍的有关记载分析,答案似乎是肯定的。仅就《史记》关于殷、周两代始祖出身的记载而言,就颇带图腾色彩。“殷契,母曰简狄,有娥氏之女,为

^① 尹荣方:《龙为树神说——兼论龙之原型是松》,《学术月刊》1989 年 7 月号。

帝啻次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。”（《殷本纪》）“周后稷，名弃。其母有邠氏女，曰姜原。姜原为帝啻元妃。姜原出野，见巨人迹，心忻然说，欲践之。践之而身动如孕者，居期而生子。”（《周本纪》）以上记载确实流露出玄鸟与巨人迹为殷、周两大氏族图腾的信息。然而迄今为止，考古学、历史学均无可信资料证明在中国历史上曾有过一个强大的以蛇为图腾的氏族部落，至于兼并与融合其他以马、狗、鱼、鸟、鹿为图腾的氏族部落的说法更是完全出于臆想。尤其应当指出的是，现今一些学者将中国古文物上出现的动物造型视作图腾的表现形式，这是非常错误的。就史前文物而言，这些具有各种造型、图案的古文物分属考古学各个不同的类型文化。考古学对类型文化的划分依据主要为该文化的分布地域及所具特征，因而考古学中某一类型文化与社会学中某一氏族部落是两个完全不同的概念。仅就时空范围而言，前者比后者要大得多。那么，某一类型文化中的某种纹饰与某一氏族的图腾划等号的可能性就微乎其微了。中国新石器时代各种类型文化中的纹饰图象十分复杂，仅就与龙有关系的动物形象而言，它们都仅是各自文化中动物形象中的一种，全无独立存在的情况。如果说远古氏族的图腾纹象确混杂于多种形象之中，我们也没有任何依据将其从诸多并行的形象中识别出来。因而我们对远古纹饰的研究不应再局限于笼统的“图腾说”，尤其不应满足于对纹饰形态表象的观察与联想，而应努力探索其深部含义。

龙起源问题研究的不尽人意，说明了问题的难度。然而除此之外，是我们迄今所掌握的材料还不足以解开这一难题，还是我们的研究方法出了问题？这不由得引起我们的沉思。龙作为中国的一种文化现象，有着极其深厚的宗教与政治内涵，它的内容在浩瀚古籍中有着多角度的体现；而龙的形象又是以历史文化为背景、以文物实体为载体出现的，因而只有对龙进行考古、历史、文物学方面

的综合研究才能真正认识龙的组成内涵与形成机制。任何侧重某一角度的研究都将得出偏差的结论。

值得欣慰的是,随着近年来考古工作的进展,迄今已知的丰富资料为我们提供了对龙起源作全面、深入研究的基础。尽管实际情况比时贤的论述要复杂得多,我们依然可以找到跨越这一禁区的道路。

二、龙的定义

龙,究竟是一种什么东西?它具有什么样的形象与生态特征?也就是说,龙的定义是什么?这是我们首先要弄清楚的问题。

我们站在宋人陈容的《云龙图》前,恐怕连小孩也会认出画中那飞腾于阴云之中的长身、利角、粗须、巨爪的怪兽是龙。(图1)然而如果大家从商周青铜器纹饰上去辨别龙的形象,即使是有关方面的专家也往往意见不一。考古学家张光直在论述商周青铜器的动物纹饰时说:“龙的形象如此易变而多样,金石学家对这个名称的使用也就带有很大的弹性:凡与真实动物对不上,又不能用其他神兽(如饕餮、肥遗和夔等)名称来称呼的动物,便是龙了。”^①这种观点在现今学术界中具有一定的代表性。这说明人们对商周时代的龙形象的概念是模糊的。这种情况在对史前时期的所谓“龙形”的认识上就更为严重了。从目前学术界有关龙的著述中可以看到,史前动物纹象凡是与后世龙纹有某种相似之处的都有可能被认作是龙的形象。对于缺乏文字注记的纹象的定名,我们只有根据各方面资料间接地进行分析判断,这无疑会带有很大的主观性。面对同一纹象,不同人会有不同的看法。我们没有办法回到远古去询

^① 张光直:《美术·神话与祭祀》,辽宁教育出版社,1988年。



图1 宋 陈容《云龙图》(广东省博物馆藏)

问当时的人这是不是龙,而只有从古代文献中总结出一个龙的定义作为判断的标准。这无疑也是探索龙起源的第一步。

“龙”字始见于中国目前所知最古老的文字——商代甲骨文和金文中。如果我们把文字的出现和使用作为文明的标志之一,那么在中国文明时代的早期,龙就已存在了。甲骨文与金文中的龙字属象形文字,即龙字是依龙的形象“画成其物,随体诘屈”^①而来,系龙形象典型化、抽象化的产物。因此,甲骨、金文中的龙字是我们了解龙形象的基础依据。然而,商代甲骨文中的龙字并不统一,据有关专家统计,竟多达七十余种。从形象上归纳,大致可分为两大类。举例如下:

一类:𪛗(《殷虚书契·前编》四·五四·一),𪛘(《殷虚文字·甲编》二四一八),𪛙(《殷契卜辞》三四〇),𪛚(《殷虚书契·前编》四·五三·四),𪛛(《铁云藏龟》一〇五·三),𪛜(《殷虚文字·乙编》七三八八),𪛝(《铁云藏龟》一六三·四)。

二类:𪛞(《殷虚书契·后编》二·六·一四),𪛟(《殷虚书契·前编》三·三八·三),𪛠(《殷契粹编》四八),𪛡(《殷虚书契·前编》四·五四·三),𪛢(《战后宁沪新获甲骨集》三·四·三),𪛣(《殷虚文字·甲编》一六三二)。

尽管两类字形的差异较大,但它们都明显地呈现动物的形态。其共有的特点是:(1)长身而曲;(2)巨头大口;(3)绝大多数有角,角的形状多样;(4)足或有或无。台湾学者那志良先生曾将商代甲骨文龙字与商代玉龙的形态相对照,以说明二者的一致性,(图2)具有较强的说服力。^②

商代甲骨文龙的含义,据研究大致可分为四类:

① 许慎:《说文解字》序。

② 那志良:《玉龙——海外藏玉介绍(六)》,《故宫文物月刊》(台湾)47期。

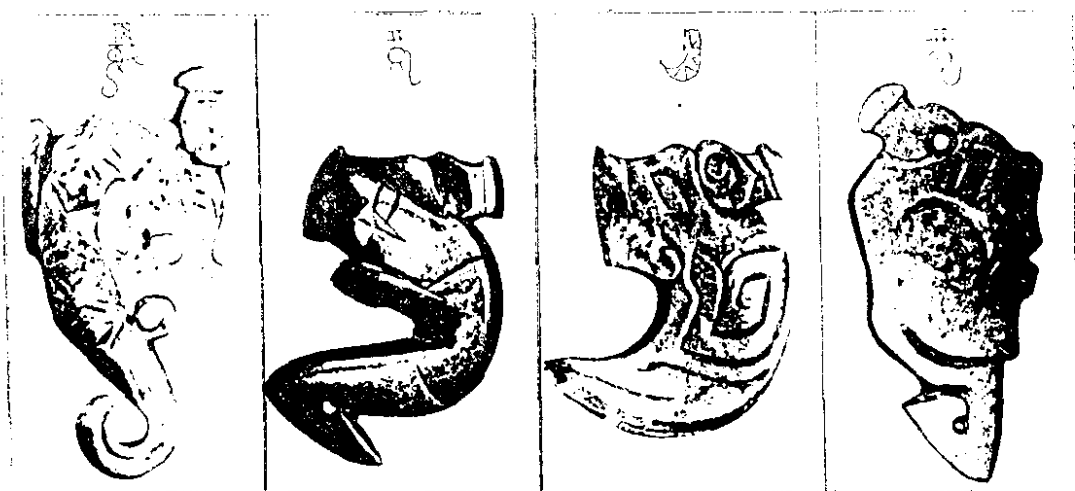


图2 商代玉龙造型与甲骨文“龙”字对照图(依那志良)

一. 龙甲,殷先祖谥号。如:“卜彳贞御妇好于龙甲”(《殷契遗珠》六二〇)。

二. 龙方,方国名。如“贞勿乎妇姘伐龙方”(《殷虚书契续编》四·二六·三);“王直龙方伐”(《小屯·殷虚文字乙编》二三九七)。

三. 龙,神祇名。如:“……奉龙……”(《殷虚书契粹编》四八三),“奉”王国维释为“求”,^①郭沫若释为“祈祀之义”,^②全辞当为向龙祈祷之意;“……卜,其兄龙,兹用。壬戌……”(《殷虚书契后编·下卷》十四),“兄”即“祝”,全辞明言对龙祝祷;“丁未卜龙佳若……賁于父丁十……”(《戡寿堂所藏殷虚文字》十五),“若”罗振玉与郭沫若均释为“顺”,^③“佳”即“惟”,全辞意为向龙卜问,希望能利于实现卜者的愿望;“壬寅卜宾贞若兹不雨帝佳兹邑龙不若王固曰帝佳兹龙不若”(《殷契遗珠》六二〇),全辞大意为向龙卜问未来

① 王国维:《戡寿堂所藏殷虚文字》。

② 郭沫若:《卜辞通纂考释》。

③ 罗振玉:《殷虚书契考释》;郭沫若:《卜辞通纂考释》。

天气的晴雨状况。

四. 龙,似为祸患。如:“乙巳卜彗贞有广身不其龙”(《小屯·殷虚文字乙编》四〇七一);“夬贞妇好龙”(《殷契粹编》一二三一)。

综上所述,龙甲、龙方均属以龙为名,其义虽非龙之本义,但龙在商人心目中的地位可从中窥得一斑;至于龙之本义基本是明确和一致的,当时人们或向龙祈祷,或向它卜问晴雨,或希望它能预示利于实现愿望的信息,或指明以它命名的灾祸。商代的龙当是一种关系着人类生活与命运的具有神性的动物。

商代甲骨文、金文中还见有𪔐字,罗振玉释作“莽”,^① 郭沫若释作“龚”,^② 该字呈双手奉龙之象,这无疑具有崇拜龙的含义。

最早论及龙的生态特征的文字当属《周易》。《周易》系古代占筮之书,相传为周文王所作,实际上其内容的萌芽可能在殷周之际。《周易·乾》中以龙所处的环境和形态来表示凶吉利害。其中的龙或潜伏不露(潜龙)、或翔于天空(飞龙在天),或在田中活动(见龙在田),或在水中跳跃(或跃于渊),或伸直身子呈现出僵硬的形态(亢龙),或把身体盘卷起来以至见不到头(群龙无首)。目前学术界对《周易·乾》中龙之所指有多种说法,但就龙这一原型而言,显然具有动物特征;然而它那无所不在、变化多端的生态却与任何真实的动物都不相符。

春秋时代,知识渊博的孔子有着丰富的生物学知识,《论语》中所记他谈及牛、羊、马、犬、虎、豹、鱼、鸡、狐、貉的言论就是明证。孔子是熟悉龙的。他用龙来比喻老子,“孔子见老聃归,三日不谈。弟子问曰:‘夫子见老聃,亦将何归哉?’孔子曰:‘吾乃今于是乎见龙。龙合而成体,散而成章,乘云气而养乎阴阳。予口张而不能闭,予又

① 罗振玉:《殷虚书契考释》。

② 郭沫若:《金文丛考》。

何归老聃哉！”（《庄子·天运篇》）孔子口中的龙好像是一种可以聚合离散的云气类物质，这与《周易》中的龙相比更显得虚幻了。《史记·老子韩非列传》对孔子评价老子的话有不同的记述，“孔子去，谓弟子曰：‘鸟，吾知其能飞；鱼，吾知其能游；兽，吾知其能走。走者可以为罔，游者可以为纶，飞者可以为矰。至于龙吾不知，其乘风云而上天。吾今日见老子，其犹龙邪！’”这里孔子明言龙非鸟、非鱼、非兽，而能乘风云上天。难怪孔子不知道捕获龙的方法了。孔子还说过：“龙食于清，游于清；龟食于清，游于浊；鱼食于浊，游于浊。”（《吕氏春秋·举难》）将龙与龟、鱼并列，看来孔子还是认为龙是一种生活于水中的动物，然而它又具有一般动物所没有的超然不群的特性和变化飞升的神通。

战国时期的韩非谈到龙时说：“夫龙之为虫，可狎而骑也，然喉下有逆鳞径尺，婴（触）之则杀人。”（《韩非子·说难》）很明显，韩非说的龙是一种实在的动物，它的特点是能骑、有鳞、能伤人。

伪托为春秋时代管仲所著，实成书于秦汉之际的《管子·水地》言龙：“龙生于水，被五色而游，故神。欲小则化如蚕蠋，欲大则藏于天下，欲尚则凌于云气，欲下则入于深泉。变化无日，上下无时。”所言极度渲染龙的变化，龙除生于水外，真实动物的成份尽失。看来，随着时代的推移，龙的神秘色彩是愈来愈浓了。

对龙进行专门论述的还有汉代刘向，他在《说苑·辨物》中说：“神龙能为高，能为下，能为大，能为小，能为幽，能为明，能为短，能为长。昭乎其高也，渊乎其下也，薄乎天光也，高乎其著也。一有一亡，忽微哉，斐然成章。虚无则精以和，动作则灵以化。於戲。允哉！君子辟神也。”这种阐述简直像一首浪漫的抒情诗了。汉代许慎《说文》基本保持了刘向的说法：“鳞虫之长，能幽能明，能巨能细，能短能长，春分而登天，秋分而入渊。”这里把龙说成一种具有爬虫类特

征(如类似冬眠的功能)的多变的神性动物。这一说法几乎成了龙的定义。

古代文献中关于龙生态的记述较多,然而对龙的具体形象却似乎有意避而不谈。我们目前所见最早描述龙形象的记载似乎是明代李时珍《本草纲目》中所引的后汉学者王符的言论龙“其形有九,头似驼,角似鹿,眼似兔,耳似牛,项似蛇,腹似蜃,鳞似鲤,爪似鹰,掌似虎是也。其背有八十一鳞,具九九阳类。其声如戛铜盘,口旁有须髯,颌下有明珠,头上有博山。”这里描述的龙的形象完全是经过深度艺术化了的各种动物形体的大杂烩,现实中根本不可能有这样的动物。宋代罗愿撰《尔雅翼》基本重复了王符的“九似”说法。从宋代绘画中的龙形象看,也确与这种说法相符。龙这种九似的奇异形象一直延续到明、清,基本上没有什么大的改变。综上所述,我们可以看出,所谓龙的“九似”,只是学者们对较晚时期的龙形象的描述。

下面我们就已知文献资料试图给龙下一个定义:龙是出现于中国文化中的一种长身、大口、大多数有角和足的具有莫测变化的世间所没有的神性动物。在古代各个时期的动物纹象中,只有符合这一定义者才有资格被称为龙。

三、原龙纹出现的文化历史背景

龙,作为中国文化中的一种特殊现象,它的出现不是偶然的,而有其深刻的文化、历史背景。商代甲骨文上的龙字明确地告诉我们,当时龙的形象与含义已经确立,那么我们在探索龙形象的源头时,自然要将目光转向比商更早的史前时代。

当古猿迈进人的门槛的时候,就开始了对自己及周围的自然与社会环境的观察与思考。随着先民对自己、自然、社会诸方面的

认识与想象的产生,原始宗教也就应运而生了。“自然是宗教最初的认识与想象,这一点是一切宗教、一切民族的历史充分证明了的。”^①而“一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映,在这种反映中,人间的力量采取了超人间的形式。”^②自然界在智力及文化科学水平均十分低下的原始人类面前是强大而神秘的,人们在自然界中的生存举步艰辛。于是,人们一方面感到自己的孱弱渺小,从而产生了自然崇拜;另一方面也激发了通过某种方法与途径扩大自己的能力与力量的热望,从而产生了功利主义明显的原始巫术。这两个方面的观念并非相互矛盾,而是相辅相成,因为它们都是人们对自然规律假想的产物。

在旧石器时代,狩猎是原始人类赖以生存的最重要的经济活动之一。人类与动物朝夕相处、息息相关,动物必然会成为原始人类最感兴趣的对象之一。费尔巴哈说:“动物是人不可缺少的、必要的东西;人之所以为人要依靠动物,而人的生命和存在所依靠的东西,对于人来说就是神。”^③对远古先民物质与精神生活影响较大,以至在原始宗教观念中具一定地位的动物主要可分为三种类型:依赖型——它们可作为先民的食物来源,初为先民狩猎、渔猎的对象,后又成为饲养的对象,如牛、羊、鹿、鱼等等;畏惧型——它们多为食肉动物,对先民的生命安全构成威胁,如鳄、虎、蛇、鹰等;奇异型——它们多具有奇特的生态,使先民感到惊奇以至崇敬,如:鸟、鲵、蝉及某些昆虫。随着先民动物崇拜观念的产生与发展,动物就在原始巫术中作为重要角色出现了。

在漫长的史前时期,原始人类的宗教观念是通过艺术手段展现出来的。这正如黑格尔所言:“只有艺术才是最早的对宗教观念

① 费尔巴哈:《宗教的本质》,《费尔巴哈哲学著作选集》下卷,三联书店,1962年。

② 恩格斯:《反杜林论》,人民出版社,1970年。

③ 费尔巴哈:《宗教的本质》,《费尔巴哈哲学著作选集》下卷,三联书店,1962年。

的形象翻译。”^①正是这些幸存下来的远古艺术作品,为我们提供了探索先民宗教观念的依据。在西班牙阿尔塔米拉山洞,距今3—4万年前的旧石器时代晚期的先民创作了一幅46米长的大型动物群像,其中包括15头野牛、3头野猪、3只母鹿、两匹马和1只狼。生活条件极其艰苦的原始先民花费如此巨大的功力创作这幅岩画不可能只是出于欣赏目的。何况,这一时期的动物岩画很多是画在黑暗的洞穴深处或不便观看的特殊位置上。法国拉斯科斯(Lascaux)洞穴中的动物岩画前后重叠画了三次,画面中的一些动物身上有被长矛或棍棒戳刺、打击过的痕迹。^②与此相类似的岩画同样出现在中国的阴山山脉中。从阴山岩画中出现的旧石器时代晚期(即地质时代的更新世晚期)的“标准动物”——大角鹿、单峰驼等动物形象分析,阴山岩画的时代当从旧石器晚期始一直延续到近代,前后长达万年之久。动物是阴山岩画的主要题材,岩画中表现的动物往往与执弓搭箭的猎人画在一起,而且大多是猎人的箭头对准动物,而动物的身上则带有箭头。如果我们把阴山岩画中的“猎鹿图”与法国厄沃(Niaux)洞穴中的“中箭野牛图”相比,就可以看出二者是多么的相似。^③关于这类图画的含义。正像德国学者J·E·利普斯所说的:“在史前人的心目之中,猎物——熊、水牛、鹿——的图画和活的动物本身是一致的。当他们用矛刺中动物形象时,即将举行的狩猎就有了成功的保证。今天澳大利亚人用沙上的画代替史前人的赭石画,仪式的参加者用矛刺中画在沙上的猎物,来保证狩猎的成功。”^④当然我们并不否认这些杰出的史前艺术所具有的审美功能,但是在这样一个特殊的历史阶段,艺术与

① 黑格尔:《美学》第二卷,商务印书馆,1979年。

② 资料引自朱狄:《原始文化研究》,三联书店,1988年。

③ 参见盖山林:《阴山岩画》,文物出版社,1986年。

④ J·E·利普斯:《事物起源》,转引自《阴山岩画》。

巫术是浑然一体、不可分割的。“我们可以把史前艺术看作是巫术的载体和外衣,以它最初的审美的魅力,负载并装饰了巫术,使巫术实现其实用目的;同时巫术又作为艺术的寄主和内涵,凭着它功利目的的驱使,有力地刺激并大大地促进了史前艺术的发展。”^①迄今所知中国旧石器时代唯一的一件艺术圆雕是河北兴隆县发现的刻纹鹿角,这是一件残断的赤鹿右角眉枝,先民在其上阴刻了三组十分复杂的线条图案,并将其染成红色。(图版1,图3)这种纹饰鹿角既非实用品,亦非装饰品。研究者认为“或有可能这是一件魔棒。原始时期的猎人认为拿着魔棒指挥狩猎会获得事半功倍的奇效。”^②是极有道理的。这件珍贵的古老艺术品为中国旧石器时代巫术的存在提供了物证。

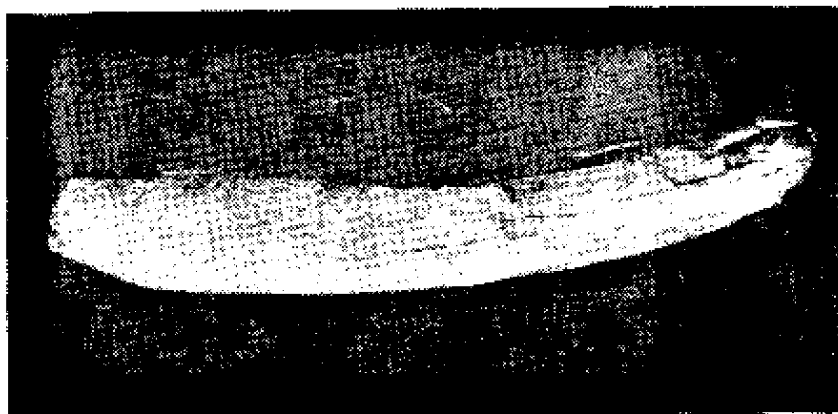


图3 河北兴隆县发现的旧石器时代晚期刻纹鹿角

在距今 12000 年左右,地球上最后一个冰期终于消逝,人类跨入了新石器时代。此时,自然环境发生了急剧的变化,先民的智力与文化科学水平有了飞跃式的提高。与此相应,先民的原始宗教观念也产生了较大的变化与发展。从目前所知的考古资料进行综合性分析可知,当时的原始宗教除继承了旧石器时代万物有灵、动物崇拜等观念外,最明显的变化是产生了主宰自然界的“神”的观念。

① 邓福星:《艺术前的艺术》,山东文艺出版社,1986 年。

② 尤玉柱:《旧石器时代的艺术》,《文物天地》1989 年 5 期。

当时的宗教观念认为,宇宙可分为天、人等不同层次,各层次之间并非老死不相往来,而是可以进行沟通的,而沟通的方法就是巫术。张光直先生指出:“把世界分成天地人神等层次,这是中国古代文明重要的成份,也就是萨满式世界观的特征。萨满这个名词好像离中国历史文明距离很远似的,其实它在全世界是相当普遍的。”^① 萨满,为满一通古斯语族词语,意为“因兴奋而狂舞的人”,后来成为萨满教巫师的通称。张光直先生认为“中国古代文明是所谓萨满式(Shamanistic)的文明,这是中国古代文明最主要的一个特征。”^②是很正确的。

整个新石器时代^③ 的气候总体上温暖而湿润,中国大地上林木繁茂,动物众多。对此后人追述道:“当尧之时,天下犹未平,洪水横流,泛滥于天下。草木畅茂,禽兽繁殖,五谷不登,禽兽逼人,兽蹄鸟迹之道交于中国。”^④ 在这样的自然环境里,先民对动物的关注是不会减弱的。始于旧石器时代的动物崇拜观念与神观念的碰撞、结合,使先民认为,能否捕获食用动物与避免(或遭受)猛兽的伤害都是在冥冥中主宰自然界的神的意志;也就是说,神的意志是通过动物向人类表达的。基于这种观念,当先民获得动物性食物的时候,就用其中一部份祭神,与神分享食物,感谢神的恩赐。这一切正像马林诺夫斯基说的:“因为食物对于野蛮人是上天给他的一种恩惠,是最根本的天意底表现,而且野蛮人对这种上天嘉惠的势力,知其然而不知其所以然,所以用献祭的方法来与一切神祇分享丰富的食物,便等于与一切神祇分享这天意的嘉惠了。”^⑤ 在这种献

①② 张光直:《中国古代史在世界史上的重要性》,《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年。

③ 一般指距今12000—4000年左右。

④ 《孟子·滕文公章句》。

⑤ 马林诺夫斯基:《巫术科学宗教与神话》,中国民间文艺出版社,1986年。

祭的巫术中,动物又成了人类向神表达心情与祈望的媒介。随着农业与畜牧业的发展,先民通过狩猎获得大量动物性食品的祈望减弱,而更为需要的是向神祈求丰收、免除灾祸。于是,这一时期先民的巫术不再是简单地祈获更多的猎物,而是千方百计地设法与神进行沟通,向神表达自己的祈求,并获得神的庇护与指示。这一变化,正如马林诺夫斯基所言:“初民是在一切之上要去控制自然以切实用的;然其控制方法,乃是直接去办,是用符咒仪式强迫风与气候以及动物禾稼等遵从自己底旨意。只在时间很久以后,他才见到巫术力量不能偿其所愿,于是有所戒惧或希望,有所祈祷或反抗,于是乞灵于较高能力,乞灵于魔鬼、祖灵或神祇。”^①正是由于这种变化,原来就与神有“特殊关系”的动物,也就由被捕杀的对象变成了在巫术中协助人类沟通天地的助手。以动物作为沟通天地的重要媒介,这正是“萨满文化”的主要特征。^②

从这一时期大量并不实用的陶质、玉质礼器的涌现、墓葬形式及随葬物品情况的变化,大量祭坛、庙宇以及与宗教有关的遗迹的出现等情况分析,中国整个新石器时代,是一个宗教巫术之风炽烈的时代。仅就当时的彩陶纹饰而言,不仅有自然界中的日、月、山、水、云、动物、植物、人物等形象,还出现了抽象的几何图案,其繁复复杂的程度令人眼花缭乱。(图4)对于这些纹饰,我们一般从实用或审美、艺术的角度去欣赏、理解它们,这是无可非议的;但是我们从发生学的角度去探寻这种现象的原因,单从实用或审美、艺术的角度是无法作出圆满解释的。生活条件极为艰苦、经济活动极其繁重、生产手段十分落后的新石器时代先民何以要花费巨大的人力、物力和时间,不厌其烦地在器物上描绘极为繁褥的花纹;他们何以

① 马林诺夫斯基:《巫术科学宗教与神话》,中国民间文艺出版社,1986年。

② 参见张光直:《中国古代史在世界史上的重要性》,《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年。

如此之闲？其审美意识又何以如此之强烈？看来，只有用处在原始宗教氛围中的先民的狂热的宗教心理才能解释这一现象的出现。彩陶上再现的丰富的自然形象，虽然多以对原型摹写的形式出现，但它们的含义已不局限于外在事物所包含的内容，而充满了先民心灵创造出来的宗教观念。



图4 中国新石器时代彩陶上的繁缛花纹

在这一时期里，先民以极大的热情，运用了几乎是当时所有的最先进的艺术手段，如绘画、雕刻、堆塑等等，创造了大量的动物形象。这些造型艺术在先民的心目中绝非单纯的审美对象，而以神秘的宗教意义为其本质。先民认为这些动物形象是动物本身与神秘属性的结合，具有特殊的巫术功能。在某种程度上说，它们比动物本身更具有神圣的性质。正像列维·布留尔所说的：“图象与被画的和它相象的被它代替了的存在物一样，也是有生命的，也能赐福或降祸。”^① 正是在这些充满宗教含义的动物形象中，人们发现了

^① 列维·布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1985年。

一些带有龙特征的动物纹像。龙的萌芽终于出现了。

四、原龙纹的种类、原型及含义

在新石器时代纹像中,具有后世龙纹的某些形象特征的动物纹像有多种。当今不少学者径直把它们称为“龙”,这是不妥的。因为这些动物形象虽然都经过艺术再创造,有着不同程度的变形,但还都属于对现实生活中存在的真实动物的摹写,并非“与真实动物对不上”。^①因而它们与形象怪异、完全脱离现实的神性动物龙有着质的不同。我们并不否认,这些动物纹像就形象而言,确是后世龙纹的前身;就含义而言,也与后世



图5 陕西西安半坡遗址出土的“人面鱼纹”彩陶盆(仰韶文化)

龙纹的含义一脉相承。然而就其本身而言,仍应以其切实的原型命名,不应统称之为龙。鉴于这些动物纹像与后世龙纹的渊源关系,同时也为了叙述方便,我们将这些动物纹像统称为“原龙纹”。这些原龙纹是我们迄今所知最古老、最原始的与龙有关的材料,它们是探索龙起源的最坚实的立足点。

^① 参见张光直在《美术·神话与祭祀》一书中的论述及本书第一章第二节。

1. 渭河流域的鱼纹

在距今 7000 余年以前,位于中国中原地区的渭河流域生活着一批以彩陶文化为特征的先民。目前已发现的重要遗址有陕西的半坡、姜寨、北首岭等多处,考古学家称其文化为仰韶文化半坡类型。^① 仰韶文化半坡类型先民的经济生活以农业为主,兼营采集、狩猎和捕鱼,大多数考古学家认为当时属于母系氏族社会。仰韶文化半坡类型的陶器上多绘有生动的动物纹样,有鱼、鹿、山羊、兽形及“人面鱼纹”等等,其中数量最多、最富于变化的是鱼形纹饰。(图 5)仰韶文化半坡类型先民对鱼纹的极大热情不是偶然的,半坡遗址中出土了数百件石网坠和制作精美的骨质鱼叉,这说明捕鱼是当时的一项重要经济活动,鱼类是当时先民赖以生存的重要食物之一。属于仰韶文化半坡类型的北首岭遗址位于宝鸡市金陵河西岸,碳同位素年代为距今 6800—6000 年。人们在北首岭遗址出土的一件蒜头壶上,发现了原龙纹像。

这条“龙”具有细长的身躯,呈弧形盘曲于陶壶的肩部。“龙”的头部呈方形,圆睛,头两侧具有暴起的巨腮,头与背部均有斑状花纹,而其腹部则为 U 字形迭弧状花纹。它的背部有两鳍,腹部有一鳍,尾部分为三叉。“龙”的尾部绘有一只短尾、尖嘴、体型肥硕的大鸟,鸟喙与“龙”尾的中间部位相连,状似啄衔。^② (图版 2,图 6)考古工作者曾把这一图案定名为“水鸟啄鱼纹”。^③ 近年来,很多学者都认为,这里的鱼就是早期的龙纹。如果我们联想到商代那些龙鸟(凤)相衔的纹像,就会认为这种看法不无道理。但是,当我们把这

① 参见《中国大百科全书·考古学》“仰韶文化”条,中国大百科全书出版社,1986 年。

② 中国社会科学院考古研究所:《宝鸡北首岭》,文物出版社,1983 年。

③ 石兴邦:《北首岭遗址》,《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986 年。

一图像放在仰韶文化半坡类型的文化背景中,进行客观、冷静的分析后,就会感到考古工作者原来的定名实在没有错。只不过这条鱼的形状有些特殊,似乎有点儿像泥鳅一类的无鳞鱼。应该指出的是,这种“鸟衔鱼纹”在新石器时代及后期文化中并不罕见。时代较北首岭遗址稍晚的河南临汝阎村仰韶文化遗址,出土有彩陶瓮棺,其上也有与此类似的鱼鸟图像。阎村彩陶瓮棺纹像中的鸟作体型硕大的白色鹳形,鸟双脚直立、略向后仰,鸟喙与鱼吻相接;鱼作白色鲢鱼形,鱼体僵直、全无动态;鸟鱼旁竖立着一把巨大的石斧。^①(图7)考古工作者将这组纹像称为“鹳鱼石斧图”^②。杨泓先生指出:“北首岭的陶壶比阎村的陶缸要早好几百年,而且还有地域的不同,它们之间是否有联系,尚待今后研究,不过它们所反映出的史前艺术家创作时遵循的思想意识是相同的,使用的艺术语言也是相近的。”^③ 这是非常正确的。

当我们确认渭河流域出现的原龙纹其原型为鱼后,进一步要弄清的是这幅图像的含义。我们前面说过,鱼在渭河流域先民的

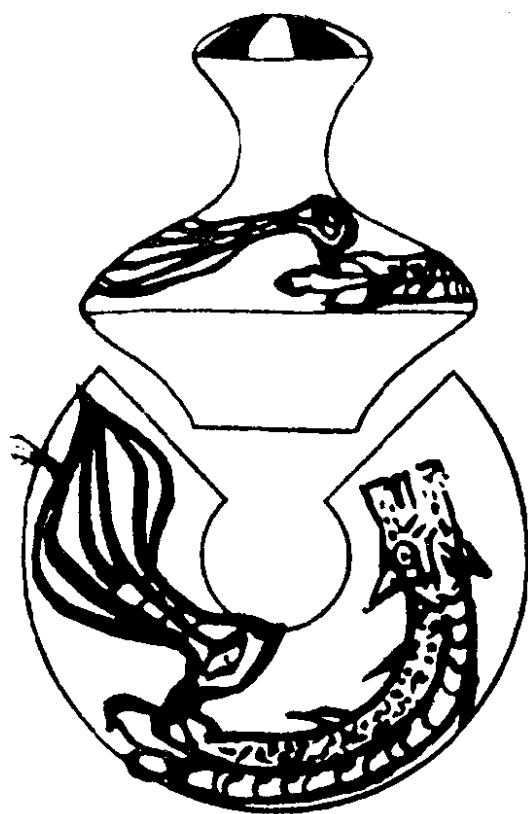


图6 陕西宝鸡北首岭仰韶文化半坡类型遗址出土的“水鸟啄鱼纹”蒜头壶及纹饰展开图

① 临汝县文化馆:《临汝阎村新石器时代遗址调查》,《中原文物》1987年1期。

② 张绍文:《原始艺术的瑰宝——记仰韶文化彩陶上的“鹳鱼石斧图”》,《中原文物》1981年1期。

③ 杨泓:《文明的轨迹!》,中华书局(香港)有限公司,1988年。

生活中具有重要的位置,那么半坡类型陶器上的大量鱼纹应该是先民对鱼依赖、喜爱以至崇拜的产物。在这种鱼崇拜的原始宗教观念氛围之中,北首岭先民创作这幅“水鸟啄鱼纹”的本意似乎不应该是“鱼被鸟啄食”这一自然主题的简单再现。渭河流域时代更早一些的姜寨仰韶文化遗址就出土了绘有鱼鸟组合纹饰的彩陶瓶,纹像中的鱼、鸟虽然已经变形处理,

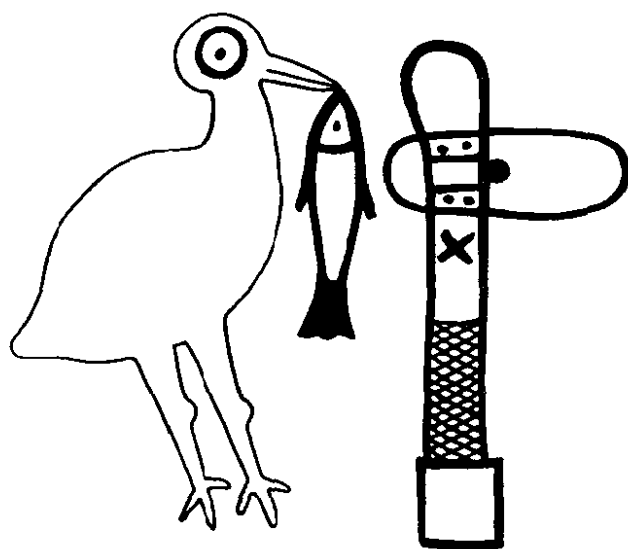


图7 河南临汝县阎村仰韶文化遗址出土的彩陶缸上的“鹤鱼石斧图”

但显然二者无主次之分,呈现出一种平等、和谐的关系。^①(图8)

河南阎村“鹤鱼石斧图”绘于盛放尸骨的瓮棺的外壁上,它显然不是一般的艺术品,而具有十分浓厚的宗教色彩。阎村一带的同时代瓮棺一般都是素面无纹的,彩绘陶缸极为少见,这说明彩陶瓮棺中盛殓的是一位具有特殊身份和地位的人,他很可能是当时的一位酋长兼巫师。画中石斧的形体巨大,位置十分突出,斧把上端标有“×”形标记,下端手握处则有布条包缠,这说明这把石斧决非一般人使用的工具,而有其特殊的用途。更为奇怪的是,先民为什么要把它和表层含义毫不相干的鸟衔鱼纹组合在一起呢?当前考古界普遍的看法是,“白鹤是死者本人所属氏族的图腾,也是所属部落联盟中许多有相同名号的兄弟氏族的图腾,鲢鱼则是敌对联盟中支配氏族的图腾。这位酋长生前必定是英武善战的,他曾高

^① 半坡博物馆等:《姜寨》,文物出版社,1988年。

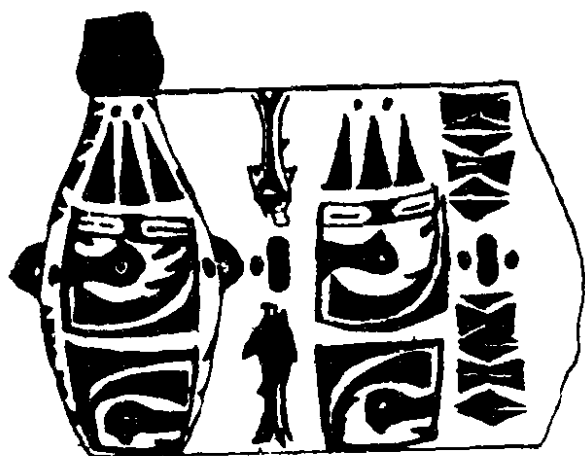


图8 陕西临潼县姜寨仰韶文化半坡类型遗址出土彩陶瓶上的“鱼鸟组合纹”(展开图)

举那作为权力标志的大石斧,率领白鹳氏族和本联盟的人民,同鲢鱼氏族进行殊死的战斗,取得了决定性的胜利。在他去世之后,为了纪念他的功勋,专门给他烧制了一个最大最好的陶缸,并且打破了不在葬具上作画的惯例,用画笔把他的业绩记录在上面。”^①然而我们知道,鸟衔鱼纹曾出现在不同时代、不同地域,而

时代、地域基本一致的鱼鸟纹也还具有多种组合形式,这些现象是上述观点难以解释的。石斧确曾被先民当作权力标志,但究其思想根源则应来源于工具崇拜观念。远古社会生活条件极其艰苦,先民对在自己的生产和生活中起决定性作用的工具高度依赖,于是对工具产生神秘感和敬畏、崇拜心理。这种工具崇拜观念导致先民将某些工具作为在宗教活动中与神沟通的法器。后来,随着社会的发展和阶级的产生与分化,巫师特殊的地位与权力得到进一步加强。中国的远古社会,“君及官吏皆出自巫”^②,于是巫师专用的具有神性的法器才演化为权力的象征。手执斧的巫师、神怪形象在古代纹像中多有所见,如淮阴高庄战国墓出土的刻纹铜匜上就刻有一手执斧、一手执蛇的神怪(化装后的巫师)。^③(图9)这类形象不可能完全出于先民的想象,而应该是当时流行的巫术形式的折射。神怪手中的斧即为法器,而蛇亦属于巫术成份。古代文献及考古资料中

① 严文明:《鹳鱼石斧图跋》,《文物》1981年12期。

② 李宗侗:《中国古代社会史》,台北华冈出版公司,1954年。

③ 淮阴市博物馆:《淮阴高庄战国墓》,《考古学报》1988年2期。

执蛇之神甚多,莫不源于远古巫术。^①我们由此而受到启发,“鸛鱼石斧图”中的石斧应该也是巫术中的法器,而“鸟衔鱼—石斧组合”与“蛇—斧组合”均属“动物—工具组合”,它们应该具有相同的含

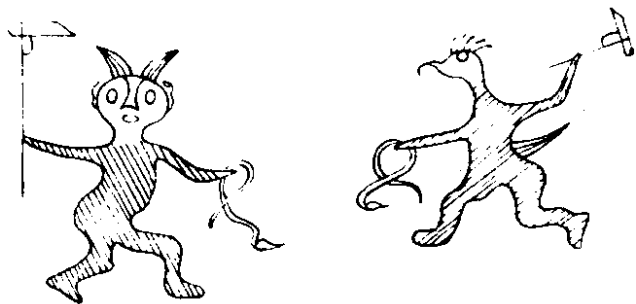


图9 江苏淮阴高庄战国墓出土铜匡上的执斧弄蛇神怪形象

义,即同属巫术成份的表现。在远古巫术中,动物多被视作人类沟通天地的助手,鱼生活在水中、鸟出没于天空的生活习性很容易引起先民的敬畏与联想,于是它们的组合很可能包孕了沟通天地的含义。中

国远古美术中鱼鸟纹的含义是衡定的,但鱼鸟的组合形式却是灵活多样的。姜寨的鱼鸟纹采用了变形、混合的艺术手法,北首岭和阎村的鱼鸟纹则借鉴了自然界中常见的鸟衔鱼的世俗形式。正因为先民意识到他们所要表现的鱼鸟的真正含义与自然界中鸟衔鱼的实质大相径庭,所以他们的作品虽与自然界鸟衔鱼的真实形象近似,但并不完全相同。于是鸟和鱼口与尾、口与口相连的图像出现了,这种组合方式减弱了鱼肉鸟食的争斗气氛,强调了协调一致的和谐意味。

据研究,蒜头壶是一种酒器。^②而酒正与巫术有着密切的关系。因为酒对神经的作用可以使人产生与巫术目的相关的幻觉。^③从后世的礼器多为酒器造型推测,北首岭出土的鸟衔鱼纹蒜头壶很可能与当时的宗教活动有关。在这类器物上绘以沟通天地含义

① 参见吴荣曾:《战国、汉代的“操蛇神怪”及有关神话迷信的变异》,《文物》1989年10期。

② 李陈奇:《蒜头壶考略》,《文物》1983年4期。

③ 参见张光直:《商代的巫与巫术》,《中国青铜时代》二集,三联书店,1990年。

的鸟衔鱼纹,使之更加满足巫术需要是很自然的。阎村“鸛鱼石斧图”中的石斧是巫师施行沟通天地巫术时所用的法器,它和具沟通天地含义的鸟衔鱼纹以组合形式出现于瓮棺壁,其含义是协助瓮棺内死者的灵魂升天。

鱼鸟纹的宗教含义表达最为明晰的,是时代较晚的四川泸州汉代画像石棺(泸州九号)上的“巫术祈祷图”。^①画面中央为一对身着中原秦晋衣冠的巫覡,女左手、男右手各执不同的法器交祝对舞;其左侧为一对身着短装的巴蜀巫覡,女操蛇、男执铃铎跳神作法;其右侧为一对体型硕大的鱼鸟,鸟喙指向鱼鳍,貌似欲衔,实为谐调的跳跃、曼舞状,颇令人联想起“瓠巴鼓琴而鸟舞鱼跃”(《列子·汤问》)的记述。(图10)图中“鸟衔鱼纹”与巫术的关系可谓昭然



图10 四川泸州汉画像石棺上的“巫师祈祷图”

若揭,而图中的鱼鸟形态与北首岭、阎村鸟衔鱼纹的渊源承继关系亦甚明了。

综上所述,渭河流域来源于鱼的原龙纹是原始宗教观念的产物,它本身具有为神人之间传递信息的信使身份。了解了这一点,我们也就明白了秦末农民起义首领陈涉在制造天意舆论的时候,

^① 高文、高成英:《四川出土的十一具汉代画像石棺图释》,《四川文物》1988年3期。

为什么要将书有“陈胜王”字样的帛“置人所罾鱼腹中”^①了。

2. 漳河流域的鳄纹

1987年,考古工作者发掘了河南濮阳西水坡遗址。所获资料表明,在距今6460余年前,漳河流域分布着一种以红陶为主的文化,这种文化属于仰韶文化后岗类型。西水坡遗址出土的陶器大多不具纹饰,仅有少量陶器上饰有弦纹、指甲纹、锥刺纹、麻点纹等等。然而令人惊异的是,这一带似乎不热衷于在器物上描绘纹像的先民,却以奇特的蚌塑形式塑造了原龙纹造型。^②

这幅原龙纹出现在濮阳西水坡遗址M45号大墓墓主人骨架的东侧,由白色的蚌壳精心摆塑而成。“龙”长1.78米,高0.67米,头北尾南,背西爪东。“龙”头似兽,昂首瞠目;它的吻很长,半张的大嘴里长舌微吐;颈部长而弯曲,颈上有一撮小短鬣;身躯细长而略呈弓形,前后各有一条短腿均向前伸,爪分五叉;尾部长而微曲,尾端具有掌状分叉。总体上看,这条“龙”似乎在奋力向前爬行。墓主人骨架的西侧,是一幅与原龙纹相对称的虎形蚌塑。虎头微垂,圆目圆睁,张口露齿,长尾后撑。虎的四肢作交错行走状,真可谓下山猛虎。墓主人骨架的正北(足部)有一蚌塑三角图案,三角图案的东侧横置两根人的胫骨。被蚌塑环绕的墓主人是一位身长1.84米的壮年男子,他头南足北、仰身直肢葬于墓室正中。整个墓室布局严谨,充溢着庄严、神秘的气氛。(图版4,图11)

如果说学术界对北首岭“龙”是否是龙还有不同看法的话,那么对西水坡“龙”则异口同声称之为龙。这是因为西水坡“龙”的形象与后世龙极为接近。据报道,“有的专家看后说,濮阳西水坡仰

① 《史记·陈涉世家第十八》。

② 濮阳市文物管理委员会等:《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》,《文物》1988年3期。

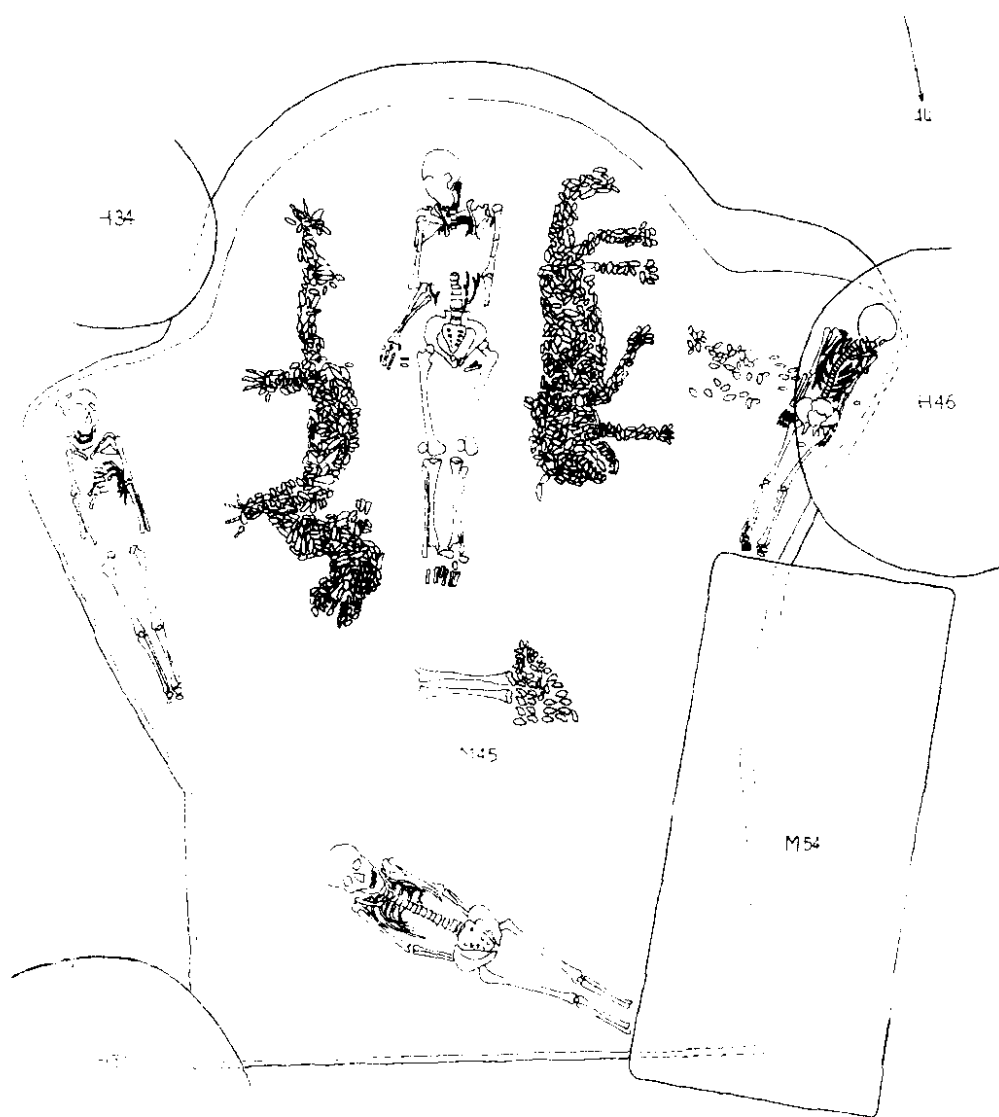


图 11 河南濮阳西水坡 M45 号大墓平面图(“龙虎蚌塑”第一组)

韶时期的龙与故宫明清的龙相差不多。”^①西水坡蚌塑龙的发现在学术界引起了一定的震动。根据以往的资料,多数学者认为龙的形象是由单一的起源经历了一个由简单到复杂的发展过程而形成的。西水坡这条时代颇早而形象“进步”的“龙”的出现,是传统模式所无法解释的。基于传统观念的影响,人们往往认为西水坡“龙”已距离其原型很远。有学者甚至认为,这条“龙的原型来自春天的自然景观”,它是作为“春神、生神”出现于墓主人东侧的。^②西水坡

① 孙德萱等:《濮阳出土六千年前的龙虎图案》,《中国文物报》1988年1月29日。

② 胡昌健:《论中国龙神的起源》,《中国文物报》第25期。

“龙”的含义究竟为何暂且不谈,这种说法最令人不解的是,先民既然要表现“春神、生神”,为什么不直接表现“春天的自然景观”,而要把诸多自然形象组合、创造成一个虚构的动物形象呢?而同一作者在表现“秋神、死神”时,为什么就没有再作这种令人难以想象的创作,而直接运用了现实中虎的形象呢?显然,这种说法缺乏说服力。

墓主人西侧的虎形蚌塑几乎完全是写实的。它虽然经艺术处理,但没有局部上的添加和大的变形。这说明蚌塑的作者在进行艺术创作时,所持的基本是忠实于原型的现实主义态度。如此早的年代,一边是完全写实的虎,另一边是完全虚构的龙,这是不合乎逻辑的。根据对称原理,我们有理由认为西水坡蚌塑“龙”的形象也是写实的,即表现的是现实中存在的动物的形象。西水坡“龙”、虎由蚌壳铺砌而成,这种表现形式与玉器雕刻、陶器彩绘相比,受原料、器物形制、装饰性能等方面的限制要小一些,即更容易接近原型动物的真实形态,当然我们依然不能忽视先民对原型动物观察不细或在塑造时进行艺术处理而造成的失真。西水坡虎有四足,而“龙”只有前后两足,这是由于动物腹部贴地侧视的结果,这说明西水坡“龙”属于一种四足的爬行动物。一些古脊椎动物学家认为,已知动物中(包括早已绝灭的恐龙类)与西水坡“龙”相近的只有鳄。^① 刘洪杰先生指出:“我们测量了‘蚌龙’身体各部份的比例关系,结果也发现其数据与鳄类身体的比例关系基本一致。此外,蚌龙眼眶和鼻端向上突起的特点,也与鳄类适应水面生活所进化成的特征相符。”^② 山中的虎与水中的鳄在各自的生活环境中都属于最凶猛、有力的动物,二者正好是一对,都属于先民的猛兽崇拜观

① 据中国科学院古脊椎动物与古人类研究所一些学者的意见。

② 刘洪杰:《揭开“华夏第一龙”的神秘面纱》,《历史大观园》总第69期(1991年)。

念的产物。可以确信,所谓的西水坡“龙”其实完全是鳄的形象,只是先民在用蚌塑艺术表现鳄时有意无意地进行了一些变形处理而已。与“鸟与鱼”是“凤与龙”的前身一样,“鳄与虎”是“龙与虎”的前身。然而鳄纹终究还不是世间所没有的龙,它还处在原龙纹阶段。

漳河流域的原龙纹与虎纹蚌塑分居墓主人东西两侧,充满了强烈的宗教意味。关于它们的含义,发掘简报认为,是“充分反映了墓主人生前的地位和权力”。^① 有关报导则认为是表现了墓主人“具有降龙伏虎、主宰一切的神威”。^② 从发掘情况看,濮阳西水坡遗址中具有此类蚌塑的墓葬仅此一例。从客观上讲,这种葬式的确反映了墓主人所具有的特殊地位。然而“权力的标志”是否就是鳄虎蚌塑的全部含义,是令人怀疑的。冯时先生对西水坡 M45 号大墓的蚌塑及墓穴的平面形状作了天文学的分析,认为“几乎墓中的所有迹象都可以运用天文学观点来加以解释”。其中“龙”、虎蚌塑表现的是四象中的东宫苍龙和西宫白虎;墓主人北侧由三角形蚌塑和两根人胫骨组成的图像为北斗。他认为:“胫骨为斗杓,指向东方,会于龙首”,“这样,本来孤立的龙虎图像由于北斗的存在而被自然地联系成了整体。我们将这个现象同东、西二陆和北斗的真实星图比较,便会发现,二者的位置关系完全一致。”^③ 冯氏认为“西水坡 45 号墓中的苍龙白虎北斗星图,正是古人为确定时间和生产季节的真实反映。”^④ 冯说最富特色的一点,是首次解释了墓主人北侧的图像。他指出:“斗杓不以蚌壳而用人骨,意在反映度晷与斗建的综合含义。古代测晷之表名‘髀’,《周髀算经》:‘周髀,长八尺。

① 濮阳市文物管理委员会等:《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》,《文物》1988 年 3 期。

② 孙德萱等:《濮阳出土六千年前的龙虎图案》,《中国文物报》1988 年 1 月 29 日。

③ 冯时:《河南濮阳西水坡 45 号墓的天文学研究》,《文物》1990 年 3 期。

④ 冯时:《河南濮阳西水坡 45 号墓的天文学研究》,《文物》1990 年 3 期。

……髀者，股也。……髀者，表也。’《说文》：‘髀，股外也。’《晋书·天文志》：‘周髀，髀，股也。股者，表也。’髀是人骨，而人类首先认识的影是自己的影，卜辞‘昃’字即因日斜夕照而俯映的人影。因此，以人骨测影乃髀之本义。”^①可谓目光独具。照此说法，这位仰卧于星图中央的墓主人真成了一位足踏北斗、执掌乾坤的大神了。

如果说西水坡蚌塑的含义全为天象，那么先民为什么要用鳄（后演变为龙）、虎的形象来代表东、西宫星宿呢？我们注意到，有报道说在这组鳄虎蚌塑的南面，还发现了另两组蚌塑。第二组蚌塑位于鳄虎蚌塑南 20 米处，层位相同的一个浅地穴中。“其图案有龙、虎、鹿和蜘蛛等。其龙头朝南，背朝北；其虎头朝北，面朝西，背朝东，龙虎蝉联为一体；其鹿卧于虎的背上，特别像一只站立着的高足长颈鹿。蜘蛛摆塑于龙头的东面，头朝南，身子朝北。另外在蜘蛛和鹿之间，还有一件制作精致的石斧。”^② 第三组蚌塑位于第二组蚌塑南 25 米处，从层位看，这组蚌塑比第一、二组蚌塑的时代要早一些。^③ 第三组蚌塑位于一条东北—西南走向灰沟中，灰沟底部铺垫有 10 厘米左右的灰土，然后再在灰土上摆蚌图。我们由此可以推断，该蚌塑在先民心目中必含有十分严肃的意义。“图案有人骑龙和虎等。人骑龙摆塑于灰沟的中部偏南，龙头朝东，背朝北，昂首，长颈，舒身，高足，背上骑有一人，也是用蚌壳摆成，两足跨在龙背上，一手在后，面部微侧，好像在回首观望，虎摆塑于龙的北面，头朝西，背朝南，仰首翘尾，四足微曲，鬃毛高竖，呈奔跑和腾飞状。……另外在这一层位上，还有许许多多零星的蚌壳，似乎也并非随

① 冯时：《河南濮阳西水坡 45 号墓的天文学研究》，《文物》1990 年 3 期。

② 濮阳西水坡遗址考古队：《1988 年河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《考古》1989 年 12 期。

③ 据发掘简报，第一、二组蚌塑层位为“第 4 层下打破第 5 层”，第三组蚌塑层位为“第 5 层下（打破第 6 层）”。

便乱扔的,从整体看,这条灰沟好像一条空中的银河,灰沟中零星的蚌壳,犹如银河系中无数的繁星,……但人骑龙和奔虎腾空而起,如在空中奔驰,则非常形象,非常壮观。”^① (图 12)从上述发掘简报的描述可以清楚地看出,第二、三组蚌塑的内涵非常丰富,它们的含义虽然还有待深入探讨,但明显不是冯时先生的天文说所能覆盖得了的。西水坡遗址蚌塑中的动物形象有多种,它们都应是先民动物崇拜观念的产物。尤其是鳄、虎,性情凶猛,往往给人类造成威胁,属于动物崇拜中的畏惧型动物。先民认为它们是神派来降临灾祸的使者,而只有它们的主人或朋友才能驭使和征服它们。基于这种观念,鳄、虎类猛兽成了巫师巫术中通天的工具、助手和坐骑。远古时代的巫师们在平时就大量驯养猛兽,使它们参加巫术仪式。这样不仅增添了巫术的神秘与威慑力量,更重要的是它会表现巫师与猛兽之间亲密的朋友关系,从而证明巫师与猛兽有着相同的通天使者的身份。西水坡 M45 大墓的墓主人生前很可能正是一位身份极高的酋长兼巫师。鳄、虎是他生前进行通天巫术时的助手与坐骑,当然也是他死后升天的助手与坐骑。西水坡第三组蚌塑是三组蚌塑中时代最早者,它所表现的人骑于龙背与虎同时腾飞于星空的图像,其含义应就是神兽负载墓主人升天。鳄、虎既是墓主人的神通所在,也是他身份的象征,因而即使墓主人身居天宫、足踏北斗,鳄、虎仍要伴其左右。而后,先民据此命名北斗两侧的星象,鳄、虎的形象也就成了东、西二陆的标志。于是,M45 大墓的蚌塑图像出现了,这一图像在客观上与后世星图可以基本一致,但它的含义却不像后世星图那样严谨和单一。张光直先生根据东晋葛洪著《抱朴子》中关于龙、虎、鹿三躡(坐骑、脚力)的记载和中国古

^① 濮阳西水坡遗址考古队:《1988 年河南濮阳西水坡遗址发掘简报》,《考古》1989 年 12 期。

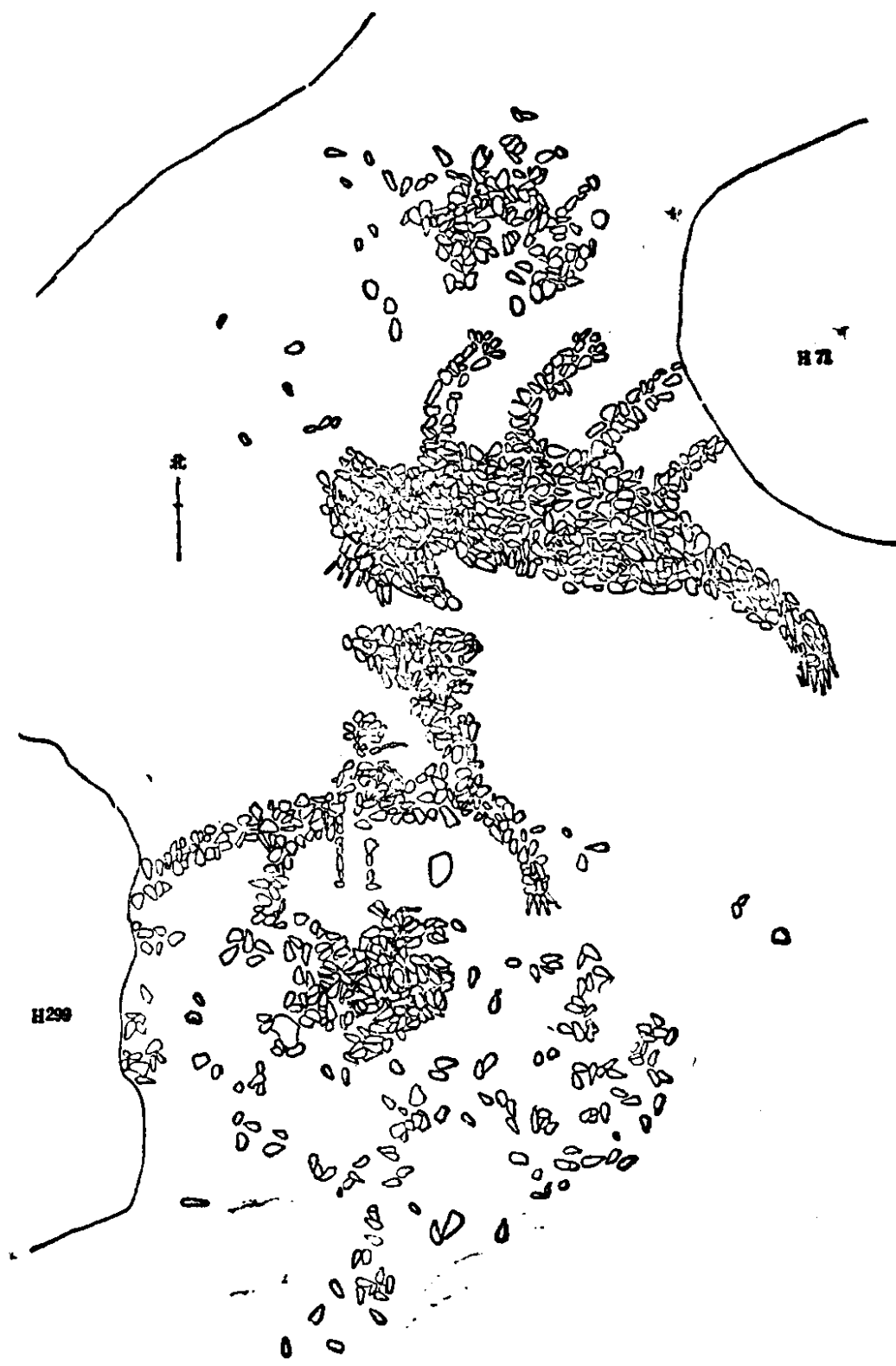


图 12 河南濮阳西水坡遗址出土的“人乘龙与奔虎”蚌塑(第三组)

代道教以动物为蹻的神仙法术认为,“濮阳 45 号墓的墓主是个仰韶文化社会中的原始道人或是巫师,而用蚌壳摆塑的龙、虎、鹿乃是他能召唤使用的三蹻的艺术形象,是助他上天入地的三蹻的形象。”^①他认为,西水坡诸多动物形象的蚌塑“显然是死者驯使的动物助手或伙伴”。^②关于猛兽与原始巫术的关系,以后我们还要专门进行论述。

3. 渭水流域的鲛纹

在距今约 5500 年前,中国西北地区的渭水流域也出现了原龙纹像。当时,渭水流域分布着仰韶文化庙底沟类型文化。庙底沟类型是与半坡类型同时平行发展的仰韶文化的另一个支系。庙底沟类型的彩陶多为红地黑花,纹饰有大量花瓣、豆荚等植物和鱼、鸟、蛙等动物图像。渭水流域的原龙纹最早出现在甘肃甘谷县西坪遗址出土的彩陶瓶上。这条墨彩绘制的“龙”高 38.4 厘米。头部滚圆,额部中间绘有十字纹,眉部有数道横纹,圆睁的两眼中眼球居中,下颌具露出板状牙齿的大嘴。“龙”颈部具 U 形纹,体长尾大,呈斜 V 字形外翻,腹部具有网纹。“龙”体的上部两侧具有伸向上方的双臂,手臂很短,具有四趾。^③总体上看,这一奇异的生物似张开双臂向人们宣告着什么。(图版 3,图 13 左)

500 年以后,这种生物形象又出现在甘肃武山县傅家门遗址出土的彩陶瓶上。傅家门遗址属于马家窑文化石岭下类型文化。马家窑文化是从仰韶文化庙底沟类型直接发展、演变而成的,石岭下类型又属于马家窑文化的早期,因而石岭下类型文化带有强烈的庙底沟类型文化的色彩。傅家门遗址中的这条“龙”与西坪遗址中

①② 张光直:《濮阳三蹻与中国古代美术上的人兽母题》,《文物》1988 年 11 期。

③ 甘肃博物馆等:《甘肃彩陶》,文物出版社,1979 年。

的“龙”同属黑墨彩绘，形象亦基本一致，只是它的大嘴下撇不露齿，腹部更加肥大，共有六足。^①（图 13 右）

渭水流域的原龙纹在发表时及后来的一些研究文章中多被称为“人面鲉鱼纹”或“蜥蜴纹”。鲉鱼，俗称娃娃鱼，头面、四肢及叫声似小儿，通常生活在河流沟溪的水流急、水质清澈

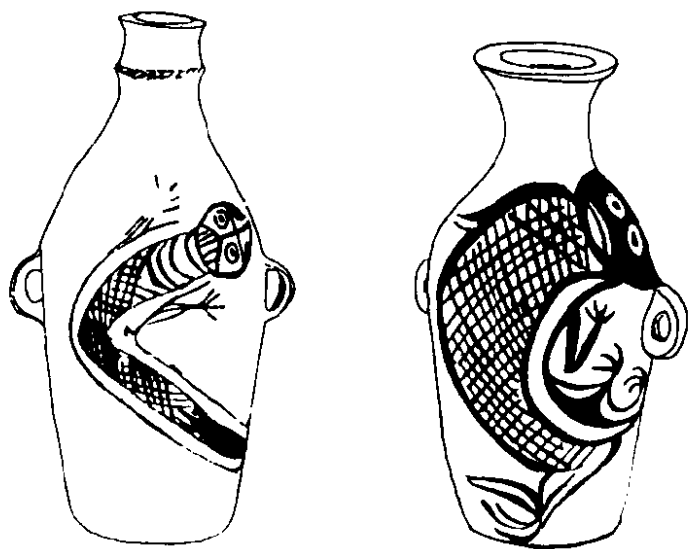


图 13 甘肃渭水流域出土的鲉纹彩陶瓶
左：甘谷县西坪遗址 右：武山县傅家门遗址

之处。在现今的甘肃东部地区仍然生存着这种珍贵的动物。但近年来诸多著述都认为这一纹像应为龙纹。台湾学者袁德星先生认为：“目前追溯商周二足神龙纹的来源，以甘肃武山出土的一件马家窑文化彩陶瓶上的龙纹为最早。虽然大陆的出土报告和后来的图录都称为‘蜥蜴纹’，其实这是没有细察的关系。……这形象明显是人面蛇身二肢的神话动物，绝对不能视为是四足的蜥蜴。”^② 大陆也有人认为这是“人首蛇身，尾交首上的原始‘伏羲’神形象”，而“旧被误断为蜥蜴”。^③ 还有人甚至认为：“实际上在整个石器时代中，除了下面这个陶瓶上的形象（指西坪遗址出土的原龙纹——作者注）外，我们再也找不到与龙更接近的形象了。”^④

① 甘肃博物馆等：《甘肃彩陶》，文物出版社，1979 年。

② 袁德星：《龙的原始》，《故宫文物》（台湾）60 期。

③ 何新：《太阳神与远古华夏民族的起源》，《诸神的起源》，三联书店，1989 年。

④ 朱狄：《原始文化研究》，三联书店，1988 年。

其实,以上观点很可能都是受了后世的女娲、伏羲图像的影响。在汉代画像石中,交尾的伏羲、女娲是最常见的主题,因而当时学者有“伏羲鳞身,女娲蛇躯”(《文选·王延寿〈鲁灵光殿赋〉》)之句。汉代的伏羲、女娲形象确与渭水流域的原龙纹有着隐约可见的渊源关系,但以此便认为这就是新石器时代的原始伏羲似有将后人观念强加于古人之嫌。退一步讲,即便如此,也丝毫不能排除这一形象来源于自然界中某种动物的可能。综观庙底沟文化或石岭下类型文化的动、植物纹饰,先民习惯的艺术手法除写实外,是将动、植物原型抽象化、图案化,基本见不到不同生物的合并组合。从渭水流域原龙纹的形态分析,它确实就是自然界中鲵的写实图像。首先是形体的吻合,不仅总体轮廓相似,连眼大无睑、前肢四趾等细部特征也准确无误;原龙纹的挺腹外翻动作,也是鲵的特征性动作。至于原龙纹的人面,上古纹饰中人与动物的头面本来就没有明显的区别,何况鲵头面本身就似小儿,我们没有充足的理由说图像就是人面。渭水流域的原龙纹早期图像为两足,晚期图像即六足,这说明当时先民对这种生物肢体的描绘带有一定的随意性。渭水流域原龙纹均为彩陶瓶上的纹饰,具有强烈的装饰性和艺术性,先民用艺术语言表现某种动物时,对某一局部进行夸张、变形、添加、减舍是不足怪的。我们同样没有充足的理由说早期原龙纹的两足就是神性的表现。看来,考古工作者最初的定名并没有错误,这一生物图像的原型就是鲵。

渭水流域的原龙纹是先民鲵崇拜观念的产物。在渭水流域先民的心目中,鲵是一种奇异的动物。它们生活在僻静优雅的沟溪深处,形态、叫声又颇多似人之处,这一切很容易引起先民的畏惧与联想,将鲵当作人的始祖,认为人是从鲵演化而来。先民在陶瓶上描绘鲵的形象,可能是认为鲵既具有人类始祖的身份,必然具有神性,于是试图通过巫术形式向它表达自己的祈望。鲵崇拜观念在河

西走廊十分流行。考古工作者在甘肃酒泉东南60公里的干骨崖四坝文化墓地发现了一些极为罕见的人和动物纹彩陶,其中 M59墓中出土的一件彩陶罐上绘有三“人”一组的侧身人形纹饰,其上部具短小的上肢,下部则呈弯曲后翘的粗尾状,“她们的造型极似后来做人首蛇身状的女娲”。^① 这些人形的原型很可能也是来自于鲋,只是更多地掺入了先民的原始宗教观念,增添了一些人的色彩而已。值得指出的是,这种长尾人形图案很可能就是汉代画像石上伏羲、女娲形象的滥觞。联想到伏羲、女娲那人类始祖的身份与长尾兽足的怪异形象,便可知其与鲋纹一脉相承的关系了。

4. 辽河流域的猪纹

在新石器时代,中国东北地区的辽河流域分布着的是红山文化。红山文化是一种具有自身特征的地方性文化,其文化遗物除石器和以彩陶、“之”字形纹陶为特征的陶器外,还有大量精美的玉器。红山文化的玉器不仅有璧、环、璜、佩、珠等礼器与装饰品,还有大量的动物形玉,如龟、鸟、鱼、虎、“兽”等,而“龙”的形象在其中尤为瞩目。

辽河流域的“龙”形玉比较典型的目前发现两件。第一件“龙”形玉是 1971 年在内蒙古翁牛特旗三星他拉村地表以下 50—60 厘米处发现的。考古工作者认为这是一件红山文化的玉饰,其时代不会晚于距今 5000 年。^② 这条“龙”由墨绿色玉雕磨而成,高 26 厘米,全玉细长,弯曲呈 C 字形,截面呈直径 2.3—2.9 厘米的椭圆形。“龙”头较长,具有长长的略向上翘的吻,鼻端截平,端面近椭圆形,有一对圆形鼻孔。额及颈部皆刻细密的方格网状纹。“龙”的双

① 水城:《三下河西——河西史前考古调查发掘记》,《文物天地》1991 年 6 期。

② 孙守道:《三星他拉红山文化玉龙考》,《文物》1984 年 6 期。

眼细长呈突起的梭形，嘴紧闭呈一条线。“龙”的颈脊部是一条长21厘米的长鬣，鬣后部上翘弯卷，这条长鬣竟占全玉长度的三分之一以上。“龙”形玉的中间部位有一个对穿的单孔，如用绳系孔悬挂起来，“龙”的头、尾恰好在同一水平线上，这说明这件玉器是精心设计的用于悬挂或饰带之物。^①（图版6，图14）第二件“龙”形玉

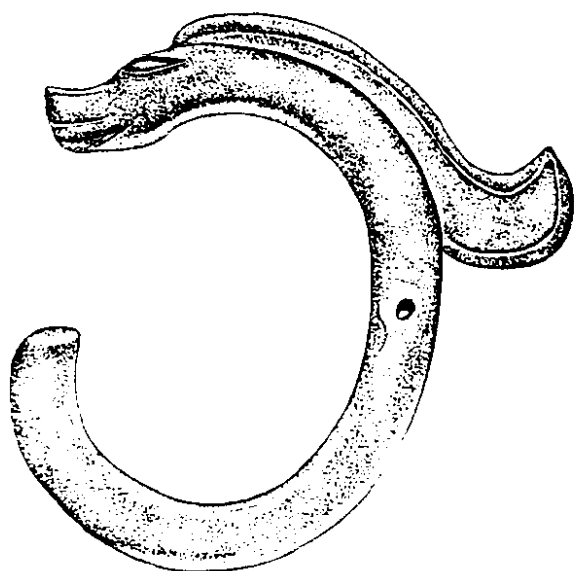


图14 内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土的“玉龙”（红山文化）

是1988年在内蒙古翁牛特旗广德公乡黄谷屯红山文化遗址中出土的，时代比第一条“龙”略早。^②这件“龙”形玉的造型与前者基本一致，所不同的是，它的鼻端不是一个平面，鼻孔也不是圆的，而是两条短线。这条“龙”的背部也有一孔，“值得注意的是圆孔边缘靠近背脊处磨痕十分明显”，^③这进一步证实了这类玉器确实是用来系挂的。

辽河流域的“龙”形玉从形制上分析，当属于用以悬挂或佩带的玦一类的玉器。先民在制作玉器时，首先考虑的是器物的形制，然后才是饰以何种纹饰的问题。换句话说，“龙”形玉上的动物形象仅局限于环状玉器的纹饰部份，而不应把玉器整体看作是某种动物的形象。这一点我们可以从与红山文化中数量更多的“兽”形玉

① 翁牛特旗文化馆：《内蒙古翁牛特旗三星他拉村发现玉龙》，《文物》1984年6期。

② 贾鸿恩：《内蒙古又发现一件新石器时代玉龙》，《中国文物报》1988年4月8日。

③ 贾鸿恩：《内蒙古又发现一件新石器时代玉龙》，《中国文物报》1988年4月8日。

的对比中得到证明。(图版 8, 图 15)这些“兽”形玉与“龙”形玉有着极多的共同点:“1. 基本形制均作蜷曲状, 造型、做工、抛光亦相近; 2. 头部都有五官刻线, 周身光素无纹; 3. 背部同样对穿一孔, 用于系挂, 悬起时头尾都向下; 4. 都用青绿色软玉雕成。”^①毫无疑问, 红山文化中的“龙”形玉与“兽”形玉是形制相同的同一种玉器。如果说它们整体表现的是某种动物, 那末何以二者仅头部不同, 而“躯体”却完全一致? 唯一合理的解释是, 那弯曲的玉环表现的根本不是动物的躯体, 只是玉器的形制所致。王大有先生认为:“龙”形玉的“勾形蜷曲状乃商周及其以前玉器佩饰、礼器的一种定式, 无论是龙, 还是马、豕、虎、鸟皆如此, 并非仅见于龙。”^②是很对的。一些学者不察这一点, 把玉器整体作为动物的形象来研究, 从而得出辽河流域“龙”形玉“身体呈环状, 正是代表了较早的蛇的形象”^③的结论是不妥的。同样, 有些文章中将辽河流域“兽形玉”称为“玉猪龙”, 也是不妥的。

澄清了这一点, 我们进一步探讨辽河流域“龙”形玉的原型就容易多了。辽河流域“龙”形玉从总体上看, 确与商周玉龙有着十分明显的渊源关系, 如果我们将前者视为后者的前身当无大错。然而二者之间存在着质的区别, 如果将它们“从细部深入比较, 则差异甚为显著”。^④ 我们如果将“龙”形玉“身躯”除去, 它立刻就不再象龙, 而是取像于自然界中实有的动物, 因此辽河流域“龙”形玉也只是原龙纹中的一种。辽河流域原龙纹的吻、鼻、鼻孔都是猪的特征; 颈脊耸起的长鬣也是猪的标志, 《礼记·曲礼》云:“豕曰刚鬣”, 可见古人将鬣看作是猪的重要特征。因此可以认为, 辽河流域原龙纹

① 孙守道:《三星他拉红山文化玉龙考》,《文物》1984 年 6 期。

② 王大有:《龙凤文化源流》,北京工艺美术出版社,1988 年。

③ 郭晓晖:《红山文化玉龙考》,《北方文物》1988 年 6 期。

④ 孙守道:《三星他拉红山文化玉龙考》,《文物》1984 年 6 期。

的原型是猪。

有学者从辽河流域“龙”形玉的形象、《山海经》中的一些记述及甲骨文“马”字进行论证,认为“可以断定1971年在内蒙古翁牛特旗三星他拉发现的‘碧玉龙’既不是猪,也不是龙,而是马。”^①这种观点是缺乏事实依据的。先民创造的动物形象,必取材于对其生活及宗教观念产生一定影响的动物。红山文化遗址中“经常发现牛、羊、猪等家畜的骨骼,鹿、獐等兽骨”^②,唯独不见家马、野马的骨骼。由此可知,马在红山文化先民的生

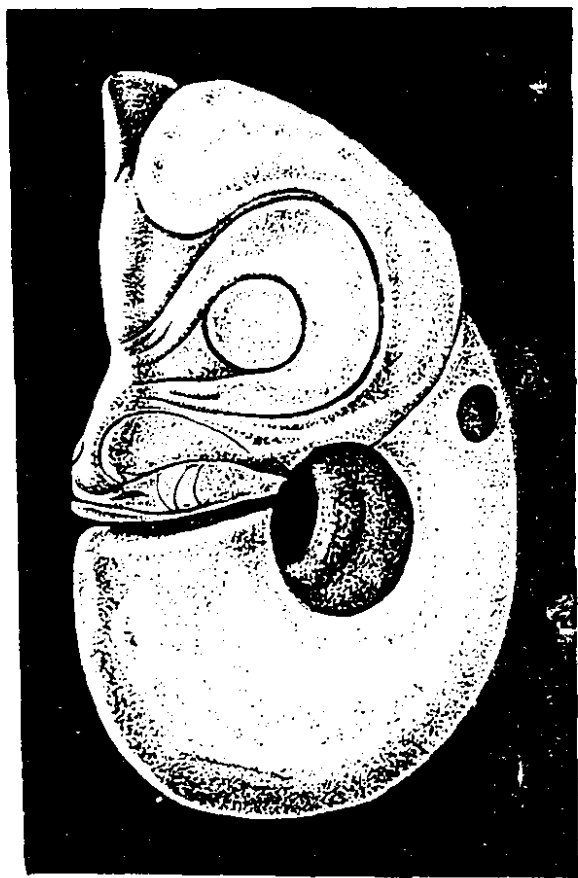


图 15 内蒙古赤峰市巴林右旗出土的“兽形玉”(红山文化)

活中不占重要位置。原始居民饲养马是比较晚的事情,中国北方新石器遗址中普遍不见家马骨骼出土。^③与此形成鲜明对照的是,红山文化先民素以养猪著称。红山文化遗址中多发现大量猪骨,这不仅体现了墓主人生前的财富,同时也是先民对猪的原始宗教观念的反映。我们前面提到的辽河流域“兽”形玉实应称作“猪形玉”。该

① 王大有:《龙凤文化源流》,北京工艺美术出版社,1988年。

② 徐光冀:《红山文化》,《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986年。

③ 参见中国社会科学院考古研究所:《新中国的考古发现与研究》,文物出版社,1984年。

玉一端的兽首吻向前突,前部并列一双鼻孔,吻部和眼周有多道线纹表现出的皮肤皱褶,双耳宽厚,有的还有毗于唇外的獠牙,其原型明显是猪。辽河流域原龙纹和猪形玉都是红山先民猪崇拜的产物,只是二者的艺术造型不尽相同罢了。有学者认为,辽河流域原龙纹是由兽形玉演化而来的,^① 这种说法目前还缺乏年代学的依据,但二者形态上的密切关系则是毋庸置疑的。

辽河流域的红山文化有着较为发达的农业经济,养猪素与原始农业相随,猪又是先民典型的依赖型动物,因而红山文化先民产生了猪崇拜观念。在远古的祭祀活动中,猪是祭祀常物。有学者认为,“由于猪同农业生产和人类生活关系密切,也由于古人视猪为‘水畜’(《毛传》郑笺:‘豕之性能水’;郑氏注月令:‘彘,水畜也’),在祈天、求雨、祈防洪涝的祭祀活动中,自然就选择它作为沟通人神间的信物,从而出现了被神化的猪的种种传说,其中就有作为雷雨之神的传说^②。”^③ 是有一定道理的。

在红山文化中,猪纹的含义并非只以求雨为主旨。红山文化中关于原始宗教的遗存极多。1983年—1985年,考古工作者在辽宁喀左县东山嘴的山梁上发现了属于红山文化的圆形和方形两处祭坛遗址,并出土了陶塑女性裸体像。塑像腹部隆起,具孕妇特征,很可能属于生殖女神。^④ (图版7)在距东山嘴祭坛30公里的牛河梁山梁顶,考古工作者又发现了一座女神庙遗址。遗址中出土了大量女性裸体塑像的残破部件,其中包括分属不同年龄女性人体的6组乳房。据研究,“这是一个围绕主神、众神并列的多室布局的神殿

① 孙守道:《三星他拉红山文化玉龙考》,《文物》1984年6期。

② 参见萧兵:《卜千秋墓猪头神试说》,《中原文物》1981年3期。

③ 孙守道、郭大顺:《论辽河流域的原始文明与龙的起源》,《文物》1984年6期。

④ 郭大顺、张克举:《辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑群址发掘简报》,《文物》1984年11期。

址,神殿中以各种动物塑像为陪衬,陈设造型考究的祭器。”^①“动物塑像中,目前可辨明被神化了的动物形象有猪龙和禽。”^②这里所说的“猪龙”即指辽河流域原龙纹一类的泥塑。这些动物塑像在神庙中作为女神的陪衬,显然是处于神人之间负责沟通天地的神物。女神庙的四周环绕着无数的积石冢,每座积石冢中又有无数的墓葬。每座积石冢中都有一个中心大墓,墓主人均为男性。他们应属凌驾于社会一般成员之上的拥有特殊权力和地位的首领一类人物,而这类人物在当时都兼有巫师身份。大墓的随葬品有包括玉雕“猪龙”等大件的精美玉器,这些玉器当与祭祀巫术活动有关。在一座中心大墓中,两条玉雕“猪龙”被置于墓主人尸身的胸部,“背靠背、吻部向外”^③。远古先民认为人的灵魂生于心,胸部放置玉“猪龙”,很可能是企希依赖其引导死者灵魂升天之意。

典型的辽河流域原龙纹玉饰出土时均已脱离原来的位置,由于它们与玉“猪龙”的原型来源及形制完全一致,我们有理由认为它们的宗教含义也同于此。

5. 太湖流域的虎纹

在距今 5000—4000 年前后,中国的太湖流域分布着良渚文化。这是一支有自己的独立发展系统的地方性文化。良渚文化的经济以农业为主,其手工业十分发达。从墓葬中表现出的贫富悬殊及殉葬现象分析,当时这一带的氏族社会已走上解体的道路。良渚文化的陶器以夹细砂的灰黑陶和泥质灰胎黑皮陶为主,多数素面

① 孙守道、郭大顺:《牛河梁红山文化女神头像的发现与研究》,《文物》1986 年 8 期。

② 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 8 期。

③ 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 8 期。

磨光,少数饰有精细的刻划花纹和镂孔。良渚文化最令人瞩目的是那些大量的精美玉器,玉器种类主要有珠、管、坠、玦、瑗、璜、镯等,其中最有特色的当属璧、琮等祭祀用的礼器。在浙江省余杭县瑶山良渚文化墓葬中出土的一些圆牌、璜、玦等玉器上,人们发现了与殷商龙纹十分相似的“龙首”形雕饰,其中以玉镯较为典型,考古工作者直接称之为“龙首镯”。(图版9,图16)太湖流域出现的这种原龙纹的时代,为距今5000—4800年。^①

在发掘报告中,研究者对编号M1:30的“龙首镯”进行了极为详细的描述和分析:“镯体作宽扁的环状。内壁平直光滑,外壁以浮雕加线刻琢出四个相同的龙首形装饰突出于器表。……利用环身的宽平面表现龙首的正面图形,图像下端为宽平的嘴裂,露出平直的上唇和上门齿九至十枚,以浮雕法突出于环体外侧。在上唇的两侧琢出圆形突起的鼻孔,宽扁的鼻部与上唇平齐。图像上端与鼻翼相应的部份琢出一对圆突的眼球,外饰一道圆形的眼圈。两眼的上方用阴线刻出一对圆端的短角,短角的后方以示意性的浮雕显现近方形的两耳。在眼鼻之间壁面稍稍弧陷,表现长而且大的鼻梁。在环体弧形侧面,用很浅的浮雕和阴刻线条表现深而长的嘴裂和鼻及头部的侧视外形。细审图像各部,眼和牙近似水牛或鹿,鼻如猪,角和耳非牛非鹿,似为各种动物的结合图形。以往曾将这种玉器称为‘蚩尤环’。我们认为如以平面加一个侧面进行斜向观察,其形态和我国传统观念中的龙形颇为近似。这种玉镯与商、西周乃至春秋战国时期的龙形玉雕有相似之处,环曲的镯身,或可视为龙体的象征。”^②

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

② 浙江省文物考古研究所:《余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报》,《文物》1988年1期。

单就这一件“龙首镯”来说,这种描述和分析是无可厚非的。但这种似乎是牛、鹿、猪形象综合而成的“龙首”是怎样形成的?它的原型究竟是什么?尚有待全面、深入的探讨。如果我们孤立地看这类“龙首”浮雕,确似一个完整的动物头部;但是当我们将其放入良渚文化玉器纹饰中进行对比研究,就会发现这所谓的龙首实际上是良渚文化中典型纹饰“神人兽面纹”的简化变形。

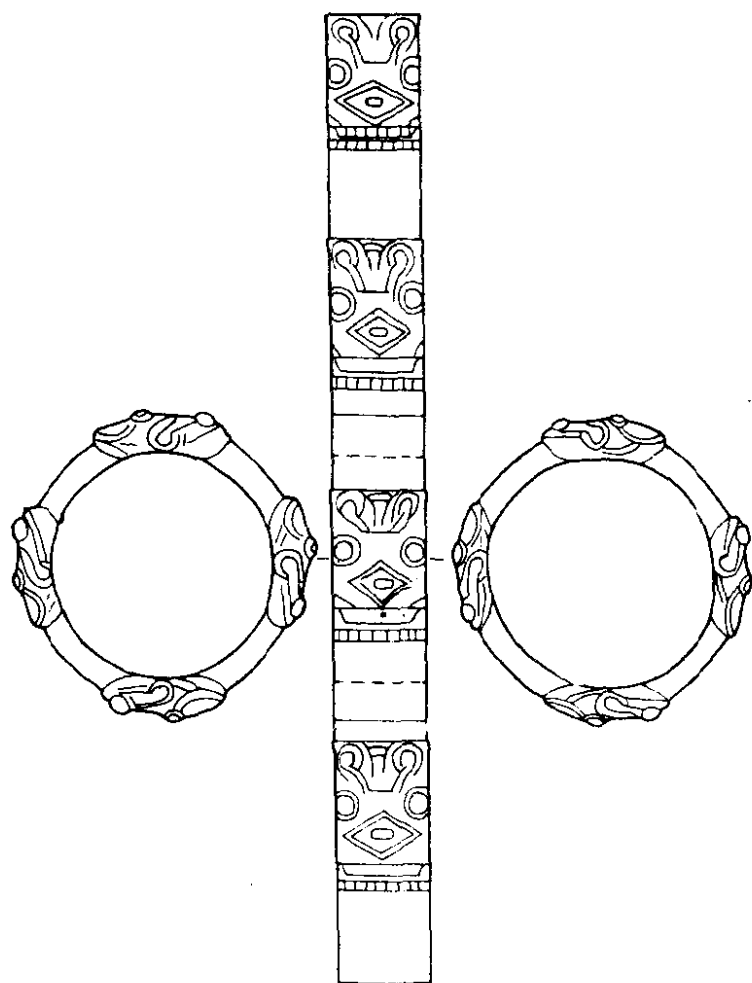


图 16 浙江余杭瑶山良渚文化遗址出土“龙首镯”及纹饰展开图

良渚文化玉器最常见、最具有代表性的是以两眼一嘴为特征的纹饰,过去考古工作者统称其为“兽面纹”。根据近年来发现的大量材料,我们知道这种所谓的兽面纹有着十分复杂的变化和极为深刻的含义,它们表现的往往不是一个单纯的“颜面”,而是“神人兽面纹”的简化图形。目前发现的最为完整、复杂的良渚“神人兽面纹”出现在浙江余杭县反山出土的大型玉琮上。这件玉琮由白玉雕成,高 8.8 厘米、重达 6.5 公斤,为目前已知良渚玉琮之首,享有

“琮王”美誉。(图版 10)神人兽面纹雕刻于玉琮四个正面的中间部位。纹饰中部是以浅浮雕表现的“兽面”，重圈为眼，二目圆睁，眼眶间有短桥相连，宽鼻，阔口，上下两对獠牙毗于唇外；上部为“神人”，倒梯形脸，双眼具小尖眼角，阔鼻，大口露方形齿，头戴宽大的羽冠，冠上羽毛呈放射状排列，双臂平端，肘部下弯，双手五指平伸插于兽面眼眶两侧；下部自兽口两侧有极度弯曲的双腿，双足呈爪状相对，爪甲尖利弯曲。整个图像具有一种逼人的气势，给人以神秘、恐惧之感。(图版 11, 图 17)良渚先民对这种“神人兽面纹”进行了多种分割、简化、变形，使其遍布于各种器物之上。综观良渚玉器纹饰，有的为单一或重复出现的“神人纹”，有的为单一或重复出现的“兽面纹”，有的为“神人纹”与“兽面纹”相间出现的“神人兽面组合纹”，有的为部份简化“神人纹”与简化兽面纹融为一体的“神兽融合纹”。^① (图 18)浙江余杭瑶山出土的“龙首镯”上的“龙首”，就是“神兽融合纹”的一种。通过良渚有关纹饰的对比我们可以清楚地看出，该“龙首”那非牛非鹿的双角双耳，实际上是神人纹的简化形式，确切地说是由神人羽冠简化而来；“龙首”的眼、鼻、口则是兽面纹的简化形式。两部份形象、含义都不相同的纹饰经简化、变形组合在一起，竟然形成了一个四不像的似龙动物头部，这种现象在我国新石器时代的原龙纹中是仅有的。

那么，作为太湖流域原龙纹主要组成部份的兽面纹，取象于自然界中的什么动物呢？纹像的过重变形和图案化处理方式给我们的复原带来了困难。但兽面的圆睛、獠牙外露(犬齿发达)、爪甲长而尖利都是食肉动物的特征。长吻食肉动物(如狼等犬科动物)的正面形象嘴往往显得较小，而只有短吻的食肉动物(如虎等猫科动物)的正面形象才是图像中那样的大嘴。浙江吴县草鞋山良渚文化

^① 刘志雄(笔名:刘方复):《良渚“神人兽面纹”析》,《文物天地》1990年2期。

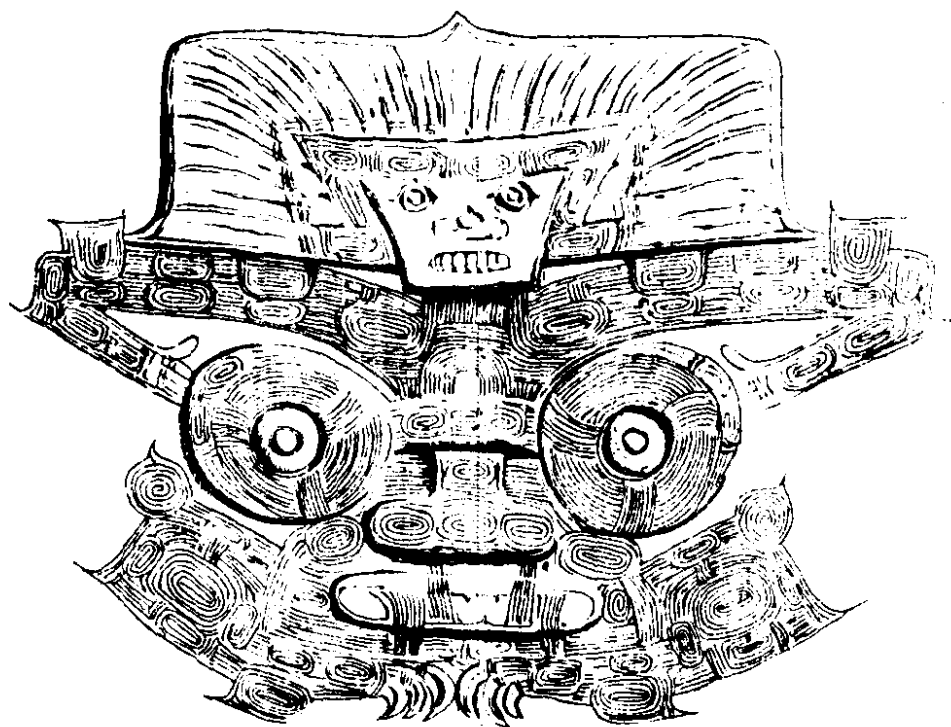


图 17 浙江余杭反山良渚文化遗址出土大玉琮
四面的“神人兽面纹”

遗址二层出土玉琮上的神兽融合纹的神人部份已简化成两组平行的弦线,而兽面部份的额部有横纹,口两侧有须,酷似现今工艺美术品布老虎的正面头像。^① 古生物资料表明,新石器时代的太湖流域确有虎生存,^② 而后世与良渚“神人兽面纹”形象、含义基本一致的器物造型中的兽无一不表现为虎(详见后文)。由此推断,太湖流域原龙纹形象主要取象于虎的正面头像。

虎以畏惧型动物出现于先民的动物崇拜观念之中,我们在论述漳水流域蚌塑虎纹时就已谈到过。漳水流域的仰韶文化与太湖

① 参见张光直:《谈“琮”及其在中国古史上的意义》一文中“图三 良渚文化出土玉琮面纹”之“6. 草鞋山二层”,《文物与考古论集》,文物出版社,1986年。

② 参见上海市文物保管委员会:《崧泽——新石器时代遗址发掘报告》附录一,文物出版社,1987年。

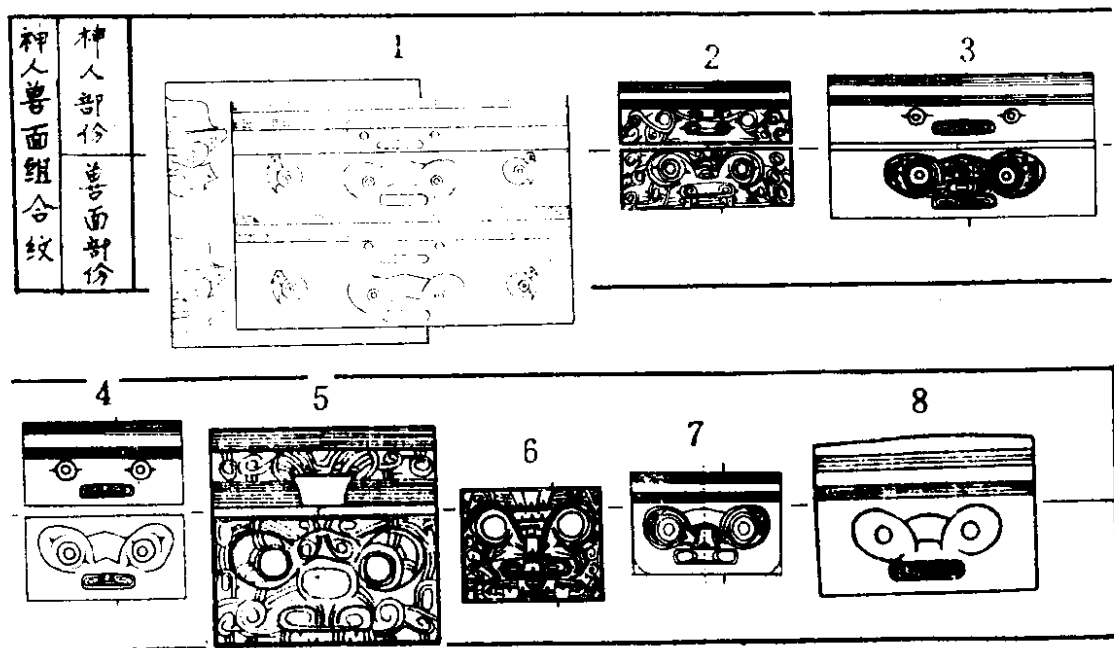


图 18 太湖流域良渚文化“神人兽面纹”对比图

1. 余杭反山大玉琮“神人兽面纹”与简化“神、兽组合纹”示意图 2—5 余杭瑶山玉琮上的简化“神、兽组合纹” 6、7. 余杭瑶山玉琮上的“神、兽融合纹” 8. 常州寺墩玉琮上的“神、兽融合纹”

流域的良渚文化分属两种不同的文化系统，二者虎纹的艺术形象及表现方式亦完全不同，那么太湖流域的原龙纹包孕的宗教含义又是什么呢？看来破译反山“琮王”上那完整的“神人兽面纹”的含义之谜是探讨原龙纹含义的关键。当前考古文物界对“神人兽面纹”的含义一般认为：“可以释为一位头戴羽冠的英俊战神，其胸腹部位隐蔽在兽面盾之后，作冲击前的跳跃动作。另外一种解释是兽神的人形化，既可以作在兽面的表象里包含着人形的精灵，或是兽的精灵已具有人的形状。”^① 发掘简报也说，其“嘴里露出獠牙的兽

① 牟永杭：《良渚玉器上神崇拜的探索》，《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》，文物出版社，1989 年。

面是一种表象、躯壳,阴线细刻的若隐若现的神人是其灵魂。复合的实质是人们把一种特定的兽加以人化,这就是神。”^①初看起来,“神人兽面纹”的确很象胸腹部呈兽面的神人形象,即神人“五指平张叉向腰部,下肢作蹲踞状,脚为三爪的鸟足”^②。然而,这是一种误解。其实,“神人兽面纹”上下分属两个部份,上部为神人,下部为兽;兽面下部那极度弯曲的腿不是神人的,而是兽的。反山、瑶山等良渚文化遗址出土的器物中,均可见到兽面下部具盘腿对足而上部无神人的图像,很难想象良渚先民在简化“神人兽面纹”时,只将神人的上身省略而单单详尽地保留着神的腿部。“神人兽面纹”上肢为五指平伸的人手形,而下肢的脚却呈趾甲长利的爪形,这也说明二者显然不是一体。其实,所谓其“三爪的鸟足”的神人下肢应当是兽的前肢。“神人兽面纹”的下部实际上是兽趴伏时的正面形象,上部应是当时的酋长兼巫师形象的写实。整体图像表现的是巫师骑在趴伏的虎身上,双手扶住虎头两侧的正面形象;其含义是巫师以虎为通天坐骑,乘之往返于天地之间。

与“神人兽面纹”含义完全相同的“巫师乘虎”立体造型在后世文物中亦有所见。在宝鸡西周強国墓地茹家庄一号车马坑中出土的青铜车軛饰,即为巫师乘虎的立体造像。^③(图19)车軛正面是一个宽脸、立耳、圆睛高突、大口张开的兽头。尽管兽头的艺术化处理十分严重,但仍然可以确认为虎头。虎头额头束冠,冠上饰云气纹,从而强调了虎的神性。虎头后伏一小人,宽脸、大耳、平头顶,阔口作微笑状,二目直视前方。小人上身赤裸具纹身,下身着窄边短裤,腰束十分讲究的宽带,梳理过的长发后披成束,背部纹有两只相背回首的小鹿,鹿的双角分枝,形象十分生动。从这一人形的装束分

①② 浙江省文物考古研究所反山考古队:《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》,《文物》1988年1期。

③ 卢连成、胡智生:《宝鸡強国墓地》上册,文物出版社,1988年。

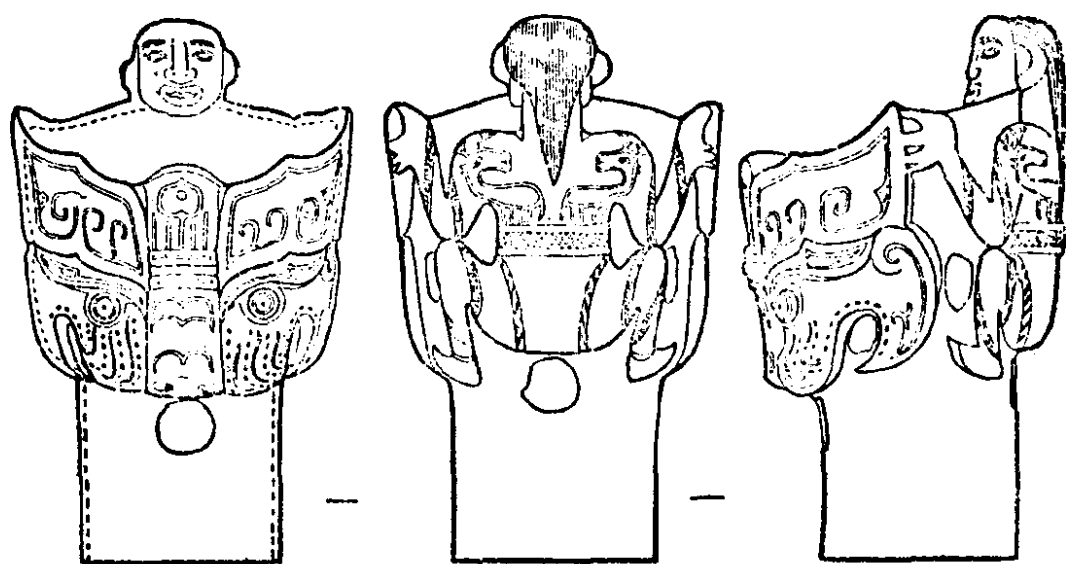


图 19 陕西宝鸡渔国墓地茹家庄一号车马坑
出土的一号车青铜軛饰(西周)

析,他显然不是奴隶,而是具有较高社会地位的巫师。由于当时以动物为通天助手的原始宗教观念盛行,巫师不仅在巫术中大量使用动物,而且还在身上纹有动物形象以增加其神性。这位巫师的双腿作蹲踞状,这显然是乘骑的动作;双手扶兽耳,其动作与良渚“神人兽面纹”中巫师双手扶兽睛两侧的动作如出一辙。古人将车軛饰制成这种形象不是偶然的。将自己乘兽力车前行视作乘神兽前行,是乘车人宗教心理的反映,其中亦有为自己在世间的活动罩以神性光环的成份。综观上古车饰,多呈龙、虎、鹿、羊、怪兽形象,其含义莫不与此相同。更为完整的巫师乘虎的立体形象见于河南洛阳西郊一号战国墓出土的“伏兽玉人”。^①该器物系白玉雕成,形象为人(巫师)裸体骑于兽(虎)背,双手执兽耳,两腿呈跪坐状;兽四腿卧伏,前腿两足并列居额下。(图20)这件立体玉雕的正面形象与

^① 考古研究所洛阳发掘队:《洛阳西郊一号战国墓发掘记》,《考古》1959年12期。

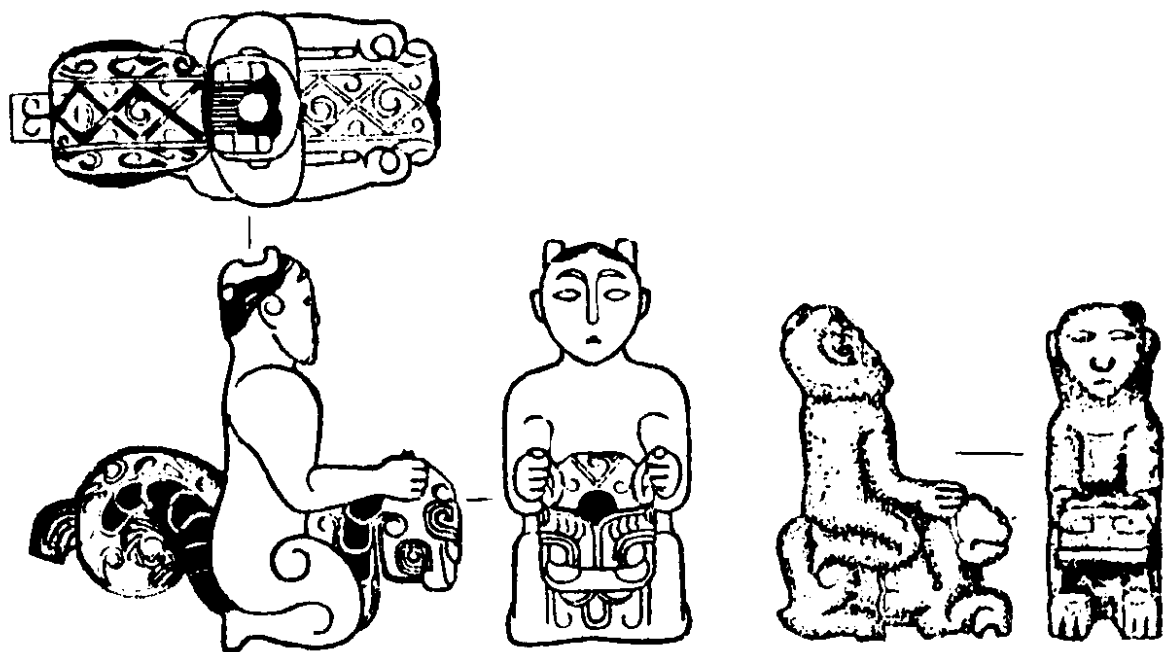


图 20 河南洛阳西郊一号战国墓出土的“伏兽玉人”

良渚“神人兽面纹”比较,除人物装束不同外,其主体结构可以说是完全相同。古人以“伏兽玉人”随葬,其用意是以巫师(神)乘虎为先导,引导墓主人灵魂升天。^① 晚至西汉,我们仍可以在长沙砂子塘西汉木椁墓外棺足档的漆绘图像上,看到羽人跪坐于虎背上的形象,^② 其造型、含义亦与“伏兽玉人”一脉相承。

回过头来,我们再看良渚“神人兽面纹”的载体。“神人兽面纹”及其各种变体纹饰多出现在玉质琮、钺、镯、牌饰上。琮“是天地贯通的象征,也便是贯通天地的一项手段或法器”^③。《周礼·春官·大宗伯》“以黄琮礼地”的说法,也是将琮作为一种重要的礼器。

① 张光直先生曾将洛阳战国墓中“伏兽玉人”和良渚“神人兽面纹”作为“人兽母题”的典型材料加以阐述,参见《濮阳三鬲与中国古代美术上的人兽母题》,《文物》1988年11期。

② 王世襄:《中国古代漆器》图21,文物出版社,1987年。

③ 张光直:《谈“琮”及其在中国古史上的意义》,《文物与考古论集》,文物出版社,1986年。

钺是权力的象征,也是法器之一。至于镯、牌饰等均为远古巫师的装饰物,起着美化、神化巫师的作用。良渚最完整的“神人兽面纹”所在的“琮王”,在墓葬中被“平正地放置头骨的左上方”^①,当为具有携助墓主人灵魂升天的巫术作用。

出土原龙纹玉镯的余杭瑶山良渚文化墓葬,位于建在山顶的土坛之上。发掘简报认为:“这类土坛是以祭天礼地为主要用途的祭坛”,“祭坛墓内随葬如此众多的玉质礼器,鲜明地反映了死者生前的特殊身份。我们认为这里埋葬的就是巫覡。”^②了解了这一切,作为良渚“神人兽面纹”变体纹饰的太湖流域原龙纹的含义就更为清楚了。

6. 汾水流域的蛇纹

在距今 4500—3900 年前,汾水流域分布的龙山文化陶寺类型文化中也出现了原龙纹。当时这一带是夏人聚居的地方,原龙纹出现的山西襄汾陶寺遗址恰恰居于被后世称为“夏墟”的翼城不远。陶寺先民过的是长期定居的农业生活,有较高的建筑、凿井技术,畜牧业和手工业也十分发达。从陶寺遗址墓葬表现出的贫富极端分化分析,当时的社会已处于国家产生的前夜。

汾水流域的原龙纹是出现在襄汾陶寺遗址大型墓葬出土的彩陶盘上的。彩陶盘红边黑底,彩绘原龙纹蟠曲其中。“龙”的头与身体无明显界线,颈两侧各有一后掠的短棒状物。龙眼小而圆,长嘴微张,具成排利齿,口中衔一根羽状物;身体粗长,盘曲呈环状,身上具有对称的 U 字形花纹,尾部收缩成尖。“龙”纹整体像一根被

① 浙江省文物考古研究所反山考古队:《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》,《文物》1988 年 6 期。

② 浙江省文物考古研究所:《余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报》,《文物》1988 年 1 期。

无形的力量弯曲的弹簧,充溢着一种扩张的力量,似乎随时都会冲破盘框的束缚,陡然伸直躯体,在黑色的夜空中飞上天宇。^①(图版5,图21)

汾河流域原龙纹被考古界称为“蟠龙纹”,照此说法,这当是迄今在中原地区所见的最早的“蟠龙”图像。^②蟠龙纹是商代重要纹饰之一,汾河流域原龙纹主要形态结构与商代蟠龙纹几无二致,二者的源渊关系无可置疑。关于汾河流域原龙纹的原型,有学者认为:“陶寺龙的头部似鳄首,龙身的遍体鳞甲与对称成行的鳄甲也相似”^③,其说不无道理。出现这种情况的原因可能是陶寺先民对鳄太熟悉了。在陶寺大墓中,与“蟠龙”盘同时出土的就有鼉鼓。“鼓皮已朽,但鼓腔内常见散落的鳄鱼骨板,数枚至数十枚不等。由此可证,原以鳄皮蒙鼓,即古文献中记载的鼉鼓,无疑。”^④可见鳄是陶寺先民捕杀的对象之一。汾河原龙纹是艺术加工很重的图像,有学者甚至认为“这个纹样,显然已无法直呼其为哪种动物了”^⑤,陶寺先民创作它时,使其带有一些鳄的特征是不足怪的。但是,汾河“蟠龙”头、颈、体、尾无明显界限,身体长而蟠曲,无足,形态特征与鳄截然不同,它的原型显然是自然界中的蛇。

汾河流域原龙纹所在的墓葬,是陶寺遗址墓葬区中屈指可数的大型墓之一。该墓的圹穴很大,有木棺盛放尸体,棺内撒有朱砂。墓中与原龙纹彩陶盘同时出土的还有成套的石器(斧、钺、镞、钺、

① 中国社会科学院考古研究所山西工作队等:《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》,《考古》1983年1期。

② 高炜:《陶寺遗址》,《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1986年。

③ 王克林:《龙图腾与夏族的起源》,《文物》1986年6期。

④ 中国社会科学院考古研究所山西工作队等:《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》,《考古》1983年1期。

⑤ 徐乃湘、崔岩响:《说龙》,紫禁城出版社,1987年。

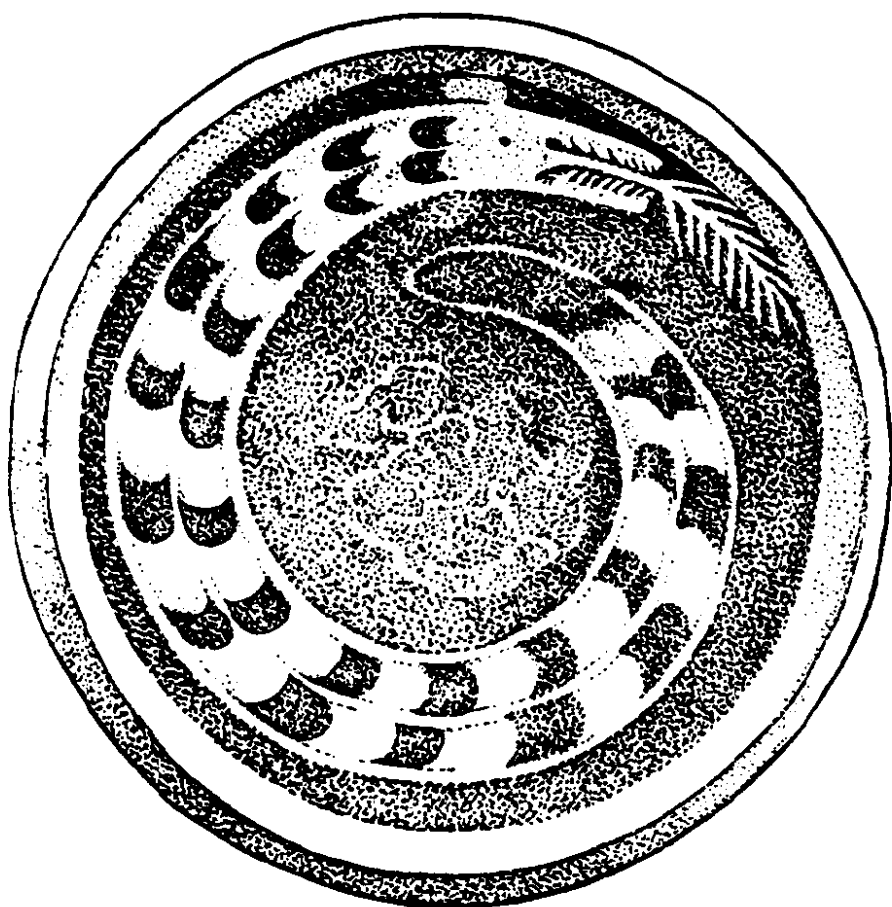


图 21 山西襄汾陶寺遗址出土的“蟠龙纹”彩陶盘

刀等)、玉器(琮、瑗、钺、刀、环等)、彩绘漆器(案、俎、豆、匣、仓形器等)以及鼗鼓、特磬等乐器。这些物品大多不是实用之物,而是用于祭祀、巫术活动的礼乐器。象鼗鼓,直到殷周时期还是重大祭祀仪式中使用的乐器,《诗经》中“鼗鼓逢逢”的诗句描写的就是这种场面。上述礼器中,最有特色的是仓形器,该器用木挖成,状似蘑菇,又与现今的圆形大顶粮仓十分类似,故而得名。然而蘑菇帽下的圆柱是从三面挖空的,根本就装不了粮食。该器出土时,上面置有猪腿骨,显然这是一种礼器。田昌五先生认为:“它可能是用来祭天的。如然,这种东西就是最古的天坛或其象形了。”^① 以此推衍,大

^① 田昌五:《先夏文化探索》,《文物与考古论集》,文物出版社,1986年。

墓随葬的繁缛的礼乐器的作用也就更清楚了。至于原龙纹彩陶盘中的图像,田昌五先生认为:“这使人联想到帝尧的形象。如《帝尧碑》云:‘有神龙首出于常羊,庆都交之,生伊尧,不与凡等,龙颜日角,眉八彩。’彩绘陶龙盘是一种祭器,祭祀的应是陶唐氏之神龙或即帝尧。”^①这种说法臆想成份居多。更为可能的是,盘中的蛇纹是以沟通天地的使者身份出现的。因为在陶寺大墓中,鳄被剥皮制成祭祀用的鼓,蛇口衔农作物(?)以盛放祭品的陶盘纹饰出现,似乎它们都不会是被祭祀的对象,祭祀对象应该是更高的神。鳄、蛇同属水中的畏惧型动物,同墓出土的彩陶壶上则绘有水纹,看来陶寺居民很可能认为水及水中猛兽具有一定的神性,故以鳄传声、以蛇负物上达天庭,表达人类的祈望与希求。

五、原龙纹的共性与演化模式

人类最初的社会形式,是在同大自然的斗争中形成的;人类最初的宗教观念和文化艺术也都是在这种斗争中形成的。先民在进行艺术创造时,总是描绘他们宗教观念中最重视的东西,也就是他们最熟悉、对其生活影响最大、对其心灵震撼最强烈的东西。因此,先民所处的自然地理环境与经济状态在他们对艺术题材的选择中起决定性作用。中国史前时期的任何一种原龙纹无一不是特定历史条件下的特定环境中的产物。所谓特定环境,包括了自然、地理、政治、经济、文化、习俗等多种因素。^②

据严文明先生的研究,在原龙纹出现的新石器时代中、晚期,中国存在着三个经济文化区,每个经济文化区根据考古学文化的特征还可以划分出许多较小的文化区。位于中国中心的是中原文

^① 田昌五:《先夏文化探索》,《文物与考古论集》,文物出版社,1986年。

^② 参见滕守尧:《艺术社会学描述》第二章第五节,上海人民出版社,1987年。

化区,其它“五个文化区都紧邻和围绕着中原文化区,很像一个巨大的花朵,五个文化区是花瓣,而中原文化区是花心。各文化区都有自己的特色,同时又有不同的联系,中原文化区更起着联系各文化区的核心作用。”^① (图 22)迄今发现的六种原龙纹,分布于四个文化区之中。其中辽河流域的猪纹分布在燕辽文化区;渭水流域的鲵纹分布在甘青文化区;太湖流域的虎纹分布在江浙文化区;渭河流域的鱼纹、漳河流域的鳄纹、汾河流域的蛇纹都分布在中原文化区,但它们仍然分属不同的文化类型,发展阶段也不尽一致。这些原龙纹产生的时代、环境各不相同,又都直接来源于各自不同的原型动物,有着自己独有的特征和稳定形态,因而它们彼此之间在形态上没有什么关联。正因为六种原龙纹都是对某种动物的摹写,有着自己完整的宗教含义,尽管六个文化区之间在各个发展阶段都存在着不同程度的交流与渗透,但各个原纹龙并没有、也没有必要因此而出现形态上的交融。总之,中国史前时期的各种原龙纹都是以独立的形式产生并发展下去的。在商以前的漫长岁月里,它们并行、共存于世,并不存在合并、交融的现象。

正因为如此,所在地域大体一致、所处文化类型具直系因袭相承关系的原龙纹,其形态并不因时代的推移和文化的演变而产生大的变化。例如:渭水流域的原龙纹(鲵纹)早期与晚期时代相差近 500 年,所处的文化类型也已发生变化,但因晚期鲵纹所处的石岭下类型文化是由早期鲵纹所处的庙底沟类型文化直接发展而来的,早、晚期的原龙纹形态基本一致。

尽管各种原龙纹都有着独立的发生、发展系统,它们的含义却有着惊人的一致性。这些原龙纹无一是以审美为目的的动物形象的简单再现,而无一不包孕着浓厚的宗教观念,无一不是应原始巫

^① 严文明:《中国史前文化的统一性的多样性》,《文物》1987 年 3 期。

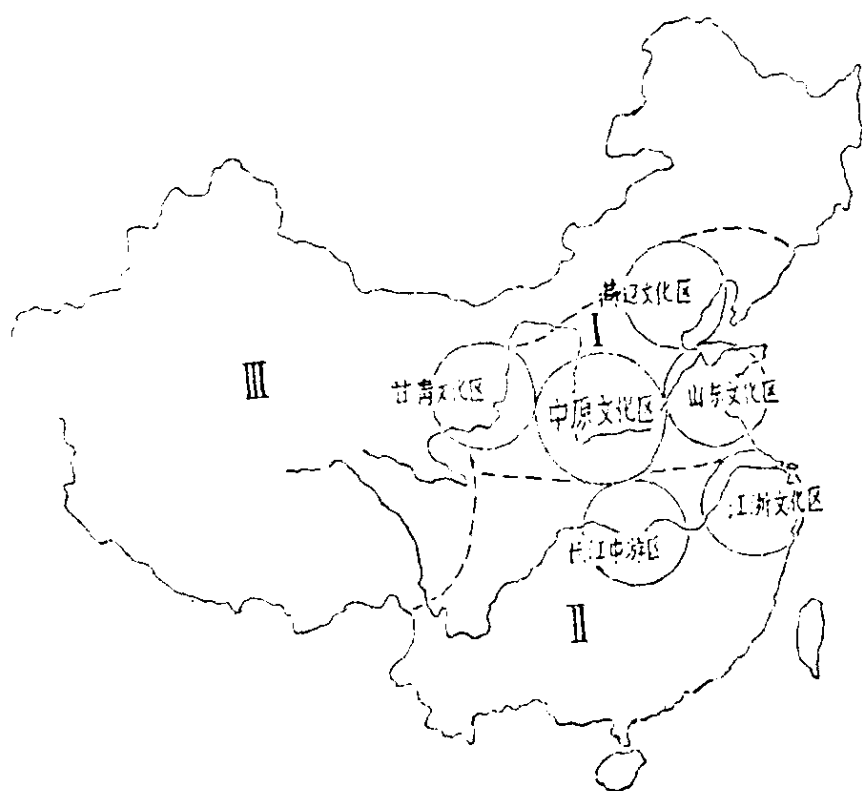


图 22 中国新石器文化的分区(依严文明)

I 旱地农业经济文化区

II 稻作农业经济文化区

III 狩猎采集经济文化区

术的需要而产生的。沟通天地的媒介和传递人神之间信息的使者，是六种原龙纹所共有的、也是最主要的含义。这种原始宗教观念的基础则是动物崇拜。以畏惧型动物为原型原龙纹还具有神人(巫师)往返于天地之间的神性坐骑的含义，其实这也是沟通天地、人神联系的一种方式。至于具有人类始祖含义者，仅限于渭水流域以鲵为原型原龙纹。这种原龙纹后来演化为人面蛇身的神人纹像，而最终演变为伏羲、女娲神像，始终带有这一原始含义。一般来说，渭水流域原龙纹的这种含义应用范围较小，没有扩展到其他原龙纹；也就是说，原龙纹中的人类始祖含义不具有普遍意义。原龙纹所共有的宗教含义是后世龙纹宗教含义的基础，后世龙纹从形成

到各个发展阶段,其宗教含义始终没有突破原龙纹宗教含义的范围。

以往的龙起源研究基本都执一元论的观点,即认为龙起源于某种单一原型,并有一个由简单到复杂的直线演化模式。然而这种演化模式根本无法将已知原龙纹安排得当,实在难以自圆其说。其实,中国的史前文化是多元的,出现在各类型文化中的原龙纹也是多元的,因此龙的起源必然是多元的。起源于多元的原龙纹经过了长时间的并行、共存之后,全部相对稳定地延续到商文化中。这种演化过程是车辐式的,即由多元归集于一个中心。原龙纹的这种归集过程也就是真正龙纹的形成历程。

第二章

龙 的 形 成

一、龙形成的序幕

大约在公元前 21 世纪,中国中原地区出现了一件惊天动地的大事,中国历史上第一个国家政权——夏诞生了。夏王朝的建立,标志着中国中原地区氏族社会的终结,同时也促进了中原及相邻文化区各类型文化之间的融合。

夏王朝统治范围主要在今山西省南部浍水、涑水一带(即古文献中所说的“夏墟”一带)和今河南省西部偃师、登封一带(即古文献中所说的“有夏之居”的范围)。尽管夏王朝有着四、五百年的历史,^①但人们目前还未能将考古学中的某种文化确认为夏文化。迄今所知夏代与龙有关的材料来自被考古界普遍认为属于夏至早商文化的河南偃师二里头文化遗址,时代为距今 3800—3500 年。

偃师二里头文化的先民是用多种艺术手段塑造动物形象的能手,龟、鱼、蟾蜍、鸭、绵羊、兔、虎及“龙”的形象普遍见于偃师二里头文化遗址出土的陶器上。^②这些动物形象的大量出现,与夏代各

① 《史记·夏本纪》集解引《竹书纪年》载,夏代“有王与无王,用岁四百七十一年”。《汉书·律历志》引《帝系》云,“夏后氏,继世十七王,四百三十二岁。”夏代的确切积年,目前考古、历史界还存在不同的看法。

② 中国科学院考古研究所洛阳发掘队:《河南偃师二里头遗址发掘简报》,《考古》1965 年 5 期。

文化区各类型文化的交流与融合有关。有学者指出：偃师二里头早期文化中“雕刻在四足小方杯外壁上面的兽面图案，与新石器时代良渚文化黑皮陶罐上面的构图似出一模；圆脸长颈的裸体人像，和河南龙山文化造型如兄如弟”^①，此外，如刻在平底盆内壁上面的鱼纹，其构图颇具仰韶文化半坡类型彩陶鱼纹的遗风。最为典型的是偃师二里头晚期文化的一件青玉柄形饰，^② 其形制为细长的四棱柱形，分为六节，第二节和第四节上雕有大眼阔口的“神面纹”，第六节（端部）雕有立耳裂嘴的“兽面纹”。整个纹饰与良渚文化流行的“神兽组合纹”几无二致，器端的“兽面纹”与太湖流域原龙纹（虎纹）亦极为相似（参见本书有关章节）。（图 23）良渚文化的典型纹饰出现在偃师二里头晚期文化的玉雕上，这无疑是上述两种文化交流、融合的明证。

夏代与龙有关的纹像均为偃师二里头早期文化陶器上的刻划纹饰。^③ 从形态上，大致可分为三个类型：

（一）桃形头，二目呈对称的椭圆形，头部与身体具明显界限，身体长而多曲。这种形态的“龙”纹陶器目前只见到两件残片，其中之一从残存的躯体推测，似为一身双头。这种纹像虽然经过了较重的艺术化处理，它的原型分明是生存于自然界中的蛇。（图 24—1、2）

（二）桃形头，吻部突出，额部具菱形纹，一头双身，身长微曲。这种形态的“龙”纹陶器目前只见到一件残片，陶片上雕刻的线条内涂有朱砂，“龙”纹眼眶内还涂有翠绿彩色，这使得整个纹饰充满

① 杨晓能：《中国夏商雕塑艺术》，香港大道文化有限公司，1988 年。

② 中国科学院考古研究所二里头工作队：《偃师二里头遗址新发现的铜器和玉器》，《考古》1976 年 4 期。

③ 中国科学院考古研究所洛阳发掘队：《河南偃师二里头遗址发掘简报》，《考古》1965 年 5 期。

了神秘感。值得注意的是,“龙”纹上部还可见到一只四肢向上仰卧的小兔,这说明该陶器的完整纹饰似乎是由多种动物组合而成的。一头双身的龙纹在商代青铜器上极为常见,偃师二里头早期文化的这种陶纹可以说是开一头双身龙纹之先声。但是从形态上看,二里头“龙”与商龙显然不同,它还是属于经艺术化处理的蛇纹。(图 24—3)

(三)头部与身躯有明显界限,大眼圆睛,额下不远处有一巨爪,体粗多曲,体两侧有鳍状物。目前这种纹像的陶器只见一件残片,且破损严重,这使我们难以窥其全貌。从仅存的部份图像看,它似乎与鱼较为接近,其“巨爪”也与写实的兽爪不同,而具有鳍的形态。(图 24—4)

综观夏代“龙”纹,尽管普遍具有图案化处理的特点,但还是没有形成头上有角、形态怪异的真正龙纹,它们还应属于原龙纹。

夏代的原龙纹大多取象于蛇,这使我们想起新石器时代原龙纹中的汾河流域蛇纹。当前考古界普遍认为,汾河流域蛇纹所属的陶寺文化当属于早期夏文化,与河南偃师二里头文化有着直系的渊源关系。陶寺文化、偃师二里头文化原龙纹均以蛇为原型,这种情况是符合我们在第一章中所谈的原龙纹的演化规律的。然而夏代原龙纹出现了较多的变化,这是一种新的迹象,它初步显示出了基本忠实于原型动物的原龙纹产生变化的端

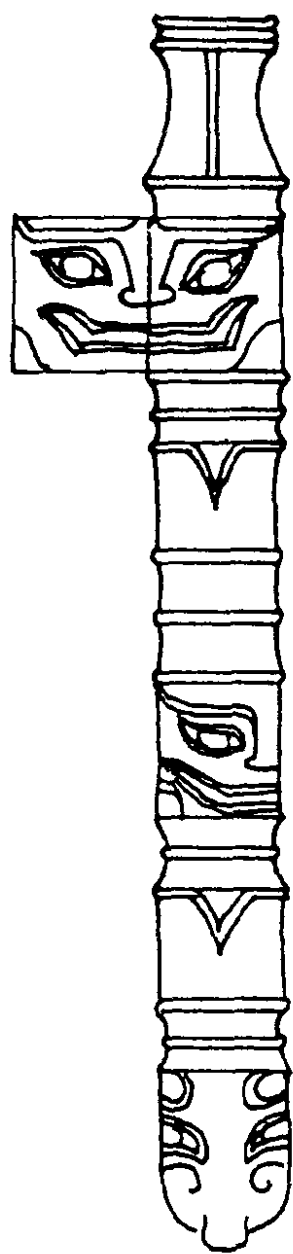


图 23 河南偃师二里头出土的兽面青玉柄(二里头文化晚期)

倪。因此,我们在确认商前无龙这一事实的同时,也充分认识到夏代社会与文化的变革为龙的形成作出了物质与精神上的准备,龙形成的序幕就此拉开了。

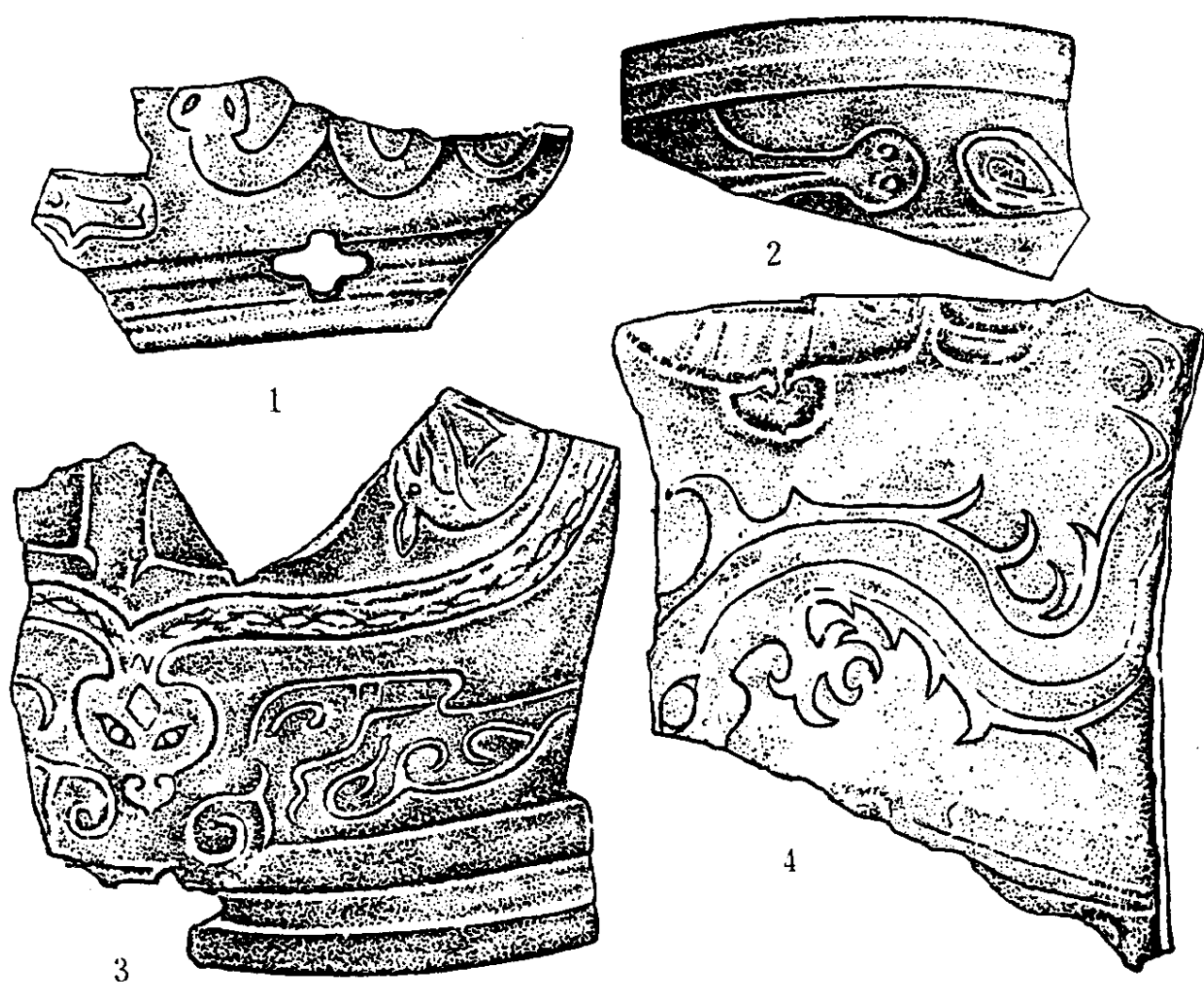


图 24 河南偃师二里头遗址出土的部份“龙纹”陶片(夏文化?)

二、龙形成的文化历史背景

距今 3500 年左右,商王朝建立,其势力范围“西至今陕西西部,东至山东西部,北至今河北北部,南至汉水以南的长江流

域。”^① 商殷文化源远流长,它有自己的根,即有自己独立的发展系统及文化特征;然而它又是多元的,吸收了大量的其他系统文化的营养。

如果我们将中国新石器时代各文化区域喻为一个花朵,那么花瓣与花瓣之间、花瓣与花心之间的交流由来已久。尤其是到了公元前 4000 年前左右,“各个区域文化向外伸展而互相接触,在文化上互相交流,而且表现了持久而重要的交流关系的具体的、逐渐增加的证据。这个交互作用的程序无疑的在数千年之前便已开始,但是到了公元前 4000 年前,它在考古纪录中的表现才显得清楚而强烈。”^② 如果说新石器时代晚期各区域文化之间的这种交流和影响是普遍和双向的,那么处于花心位置的夏及早商文化中的外来因素就更为突出和明显了。我们在前面曾简略地谈到过偃师二里头文化中的外来因素,对这一问题夏鼐先生曾有过较详细的论述。他指出:“偃师二里头文化就其文化内容和所在地点而言,显然是从晚期河南龙山文化发展过来的,但可能吸收了其他地区一些文化中某些元素,例如山东晚期龙山文化(陶器某些类型、铜器),晚期大汶口文化(陶器上刻划符号,可能还有铜器),江浙地区的良渚文化(玉璧、玉琮等玉器),西北地区的‘甘肃仰韶文化’(陶器上符号、铜器)等。”^③ 其相关的范围,几乎囊括了所有原龙纹出现的各区域文化。自身的强大与外来文化的大量摄入,使商文化走在了社会发展的前列,而商王朝的建立又促进了其相邻文化的归拢。根据考古资料我们可以看到,在距今 4000 年左右,现今中国版图内各区域文化几乎同时以迅猛的速度向文明时代迈进,某些文化在某些方

① 孙森:《夏商史稿》,文物出版社,1987 年。

② 张光直:《中国相互作用圈与文明的形成》,《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》,文物出版社,1989 年。

③ 夏鼐:《中国文明的起源》,《文物》1985 年 8 期。

面上的成就并不亚于、甚至超过了位居中原的先商文化(如红山、良渚文化的玉器制作),然而为什么商文化率先跨过了文明的门槛?这恐怕与其得天独厚的地理位置,使其便于大量吸收四邻文化,从而加快了自己的发展速度有关。

商王朝的建立,使得其四周文化如百川归海汇之于商,从而形成了各区域文化的空前大融合。对此,高广仁、邵望平先生有过生动的阐述:“文明时代的到来,大大加速了中华各地史前文化、奴隶制初期文化的交流、融合,伴随着物质文化的交流,各地域间的意识形态及习俗也都从四面汇集于中原,同时也从中原传向八方。迄今所知,殷墟时代的一切文明成果,正是由中国各史前文化的杰出成就凝聚而成的。当然,中原的夏、商文化及其前身,起到了核心作用。”^①这一切正如《诗经·商颂·玄鸟》赞美的:“邦畿千里,维民所止,肇域彼四海,四海来假,来假祁祁。”随着文化的汇集与融合,我们前面所列举的诸原龙纹无一遗漏,全部异途同归于商文化中,从而构成了真正龙纹形成的基础。龙正是商文化中多种文化成份融合的产物。

然而具备了龙形成的物质基础,并不意味着就具备了龙形成的必然性。龙是以艺术形式出现的,而人类早期艺术无一不是创造者宗教心理和艺术观念的综合产物,因此商人的宗教心理和艺术观念才是龙形成的关键因素。只有物质基础与意识基础齐备,新生事物的出现才是必然的。

如果我们将中国新石器时代看作是巫风炽烈的时代,那么商代可谓是集前代宗教观念之大成,并使之一统化、体系化、规范化的时代。“殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼,先罚而后赏,尊而不

^① 高广仁、邵望平:《中国史前时代的龟灵与犬牲》,《中国考古学研究》,文物出版社,1986年。

亲。”(《礼记·表記》)商人崇拜对象之众多,形式之多样,礼仪之繁缛达到空前绝后的程度。对于新石器时代原始宗教的崇拜对象我们还只能凭借其文化遗存进行推衍,而迄今发现的15万片以上的商代甲骨文材料则是揭示当时神权崇拜的可靠记录。据研究,整个有殷一代,并未存在过一个统一的、至高无上的神灵。殷代神权基本上呈现着三足鼎立之势,即以列祖列宗、先妣先母为主的祖先神,以社、河、岳为主的自然神,以帝为代表的天神。这三者各自独立,互不统属;而殷人祈祷的主要对象是祖先神。^①令人惊异的是,商人祭祀祖先神与春秋时代流行的“神不歆非类,民不祀非族”(《左传·僖公十年》)的观念不同,他们“不仅尊崇王室的子姓先祖,而且也尊崇非王室的子姓先祖,以至某些异姓部族的前祖。”^②殷人的这种宗教观念是与商代的社会文化状况相吻合的,也是与当时政治发展的需要分不开的。正如晁福林先生所言“商王朝没有像周代那样大规模地分封诸侯,而主要是靠发展子姓部族的力量来巩固以其为首的方国联盟。尊崇和祭祀尽量多的先祖,便可以在更广泛的程度上凝聚子姓部族的力量。”^③殷人的这种宗教观念决定了他对其相邻的宗教文化必然要采取海纳百川的态度,其结果是使商的物质文化和原始宗教艺术出现了百花齐放、异彩纷呈的局面。

商代的原始宗教艺术集中体现在青铜器、玉器的造型与纹饰上。商人对上述器物(尤其是各种礼器)的造型与纹饰的创作,其“目的在于把抽象的宗教思想和程式转化为可见可触的具体形

① 本文论述采用晁福林先生观点。参见晁福林:《论殷代神权》,《中国社会科学》1990年1期。

② 晁福林:《论殷代神权》,《中国社会科学》1990年1期。

③ 晁福林:《论殷代神权》,《中国社会科学》1990年1期。

象。”^①可以说,商代青铜及玉质礼器是商人宗教观念的具体体现。关于三代青铜礼器,东周大臣王孙满在回答楚子的提问时有一段极为重要的论述:“昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸。故民入川泽山林,禁御不若。螭魅罔两,莫能逢之。用能协于上下,以承天休。”^②对于这段话的解释与理解历来争论很大。文中三处提到的“物”指的是同一事物,“铸鼎象物”即“象所图物著之于鼎”(杜预注)是没什么问题的;分歧主要在于物的性质。杜预注“百物而为之备,使民知神奸”作“图鬼神百物之形,使民逆备之”。照此一说,鼎上所铸纹像当有“反面样板”的成份。其实,杜预之说并非独出心裁,先秦经典《吕氏春秋》中就有“周鼎著饕餮,有首无身,食人未咽,害及己身,以言报更也”(《先识览》);“周鼎著鼠,令马履之,为其不阳也”(《恃君览》);“周鼎著倮,以斲其指,先王有以见大巧之不可为也”(《审应篇》);“周鼎有窃曲,状甚长,上下皆曲,以见极之败也”(《离俗篇》)诸记述。其实,《吕氏春秋》的有关文字并非在严肃地论述三代青铜器纹饰的含义,只是望“纹”生义,借题发挥,言其哲理思想而已。俞伟超先生指出,杜预说“显然大违经文原义。只要通读原文,前面所说的‘百物’,无疑就是后面所讲‘神奸’之‘神’,是崇拜的对象而不是回避‘逆备之’之物。”^③所言极是。从商代青铜礼器纹饰分析,先民所铸者皆为神物,非此之外,即均属“非法”之“奸”,这同样能起到为先民树立辨别标准的作用。王孙满的这段论述之所以重要,在于它从三个方面揭示了三代礼器的内涵与含义。其一,鼎上的纹饰并非取自一地一族,更非随意为之,而是对“远方图物”的综合;制鼎原

① 巫鸿:《从庙至墓》,《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》,文物出版社,1989年。

② 《左传·宣公三年》,引文采用洪亮吉撰《春秋左传诂》本,中华书局,1987年。

③ 俞伟超:《先秦两汉美术考古材料中所见世界观的变化》,《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》,文物出版社,1989年。

料与纹饰相同,也由“贡金九牧”而来。其二,鼎上的纹饰(百物)是为了“使民知神奸”,即承认其展示的标准,遵从其表露的宗教意义,就可以受到神灵保佑,免除怪物侵害。其三,鼎的作用是“协于上下,以承天休”,即起着沟通天地作用。以上论及的三个方面,显然和商代的社会结构及宗教观念相吻合。既然商人接受了其它区域文化中原有的崇拜对象,那么就必然会相应接受与吸收这些区域文化中起沟通天地作用的各种纹像(包括原龙纹等生物纹像)。

商人的这种作法貌似宽弘,但其本质却是垄断与独占。因为“通天地的手段与政治权力有直接关系,这个道理是很清楚的:天、神是知识的源泉,通天地的人是先知先觉。……能够先知先觉的或是说人们相信他能先知先觉的人,就有领导他人的资格……通天地的各种手段的独占,包括古代仪式的用品、美术品、礼器等等的独占,是获得和占取政治权力的重要基础,是中国古代财富与资源独占的重要条件。”^① 正因为如此,商人对来自多方的多种具通神含义的原龙纹不但不予排斥,反而主动地进行收集与采纳(即远方图物),将它们统统铸刻在各种礼器上,让它们统统为商王朝服务。商王朝“掌握各地方国的通天工具,就好像掌握着最多最有力的兵器一样,是掌有大势大力的象征。”^② 这些起通神作用的纹像以各种礼器为载体,出现在商王朝的祭祀活动上,不仅满足了商人的宗教心理,同时也在一定程度上满足了其他诸部族的宗教心理,从而起到精神上的安抚与威慑作用。更为重要的,这些纹像还是以辨别“神奸”的标准出现的,非我即“奸”,这显然带有强烈的政治约束力。由此看来,所谓“贡金九牧”,也不宜简单地理解为商王朝对各

① 张光直:《中国古代史在世界史上的重要性》,《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年。

② 张光直:《三代社会的几点特征》,《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年。

方国金属资源的剥削掠夺。用来自各方国的金属原料制鼎,很大一部分原因是出于政治目的,因为这等于承认各方国部族在祭祀先祖及神灵方面与商人有着相似的权力与地位。也就是说,用九牧贡金所铸礼器祭祀所获知的天意对商人及各方国部族有着同样的权威性和约束力。可见“远方图物”与“贡金九牧”是出于相同的政治与宗教目的。《诗经·大雅·烝民》云“天生烝民,有物有则。”将“物”(通天神物)和“则”(人生仪轨)并提,明确提出“物”与“则”对民众的必要性,也正是说明了这一点。

如果说商代各区域文化的融合为龙的形成提供了肥沃的土壤,那么商人兼并包容的政治需求与博大开放的宗教观念则为龙的形成提供了适宜的气候,龙的形成终于水到渠成了。

三、龙的形成

迄今为止,我们已发现了大量的商代青铜礼器,我们对商代青铜礼器实物的了解,实在远胜于古人。这些礼器或以动物为造型,或饰以大量动物性纹饰,这些造型与纹像应当就是古代文献中所言的“百物”。我们只要考察一下这些造型与纹饰的渊源就会发现,它们确实来自商前各地域不同类型的文化,考古实物的具体表现与文献中的记述有着惊人的一致性。

商代的物质文化与精神文化与前代相比有了长足的进步,而就其以动物为通天神物的观念而言,比新石器时代可谓有过之而无不及。表现于商代器物上的动物形象,与新石器时代动物崇拜的类别一样,依然可划分为三类。一类为依赖型动物,它们在宗教巫术中多被用作牺牲,典型动物有牛、羊、猪、鹿、獾^①、犀、象等;二类

^① 参见孙机:《古文物中所见之獾》,《文物天地》1986年5期。

为畏惧型动物,它们多以巫师助手的身份出现于宗教巫术中,典型动物有虎、豹、熊、鳄、蛇及猛禽(如隼、鹰类);三类为奇异型动物,它们在宗教巫术中多作为巫术成分之一,计有鱼、蛙、蟾蜍、鲵、蝉及某些昆虫、鸟类等。^①我们前面所论述的直接来源于自然界中真实动物的原龙纹自然均包括于其中。商人表现这些动物的艺术手法,有一部份属于写实,即较忠实地摹写原型动物的某些特征。如商代青铜器上的牛首纹,其角部的写实程度达到可以依现代生物学划分标准确定其为某生物种的程度。然而,商人更多采用的艺术手法是以写实为元素的再创造,从而形成一种怪异、神秘、奇瑰的风格,这种前无古人的大胆创新表现了商这一全新时代的精神风貌。

商人在艺术上的大胆突破与创新,来源于文化心理结构的巨大变化,而社会、经济、文化的急剧变化则是使文化心理结构产生变化的基础。文化心理结构由自然、文化两种因素构成,内在自然性是稳定不变的,它使得内在再现图式具有一种稳定性;而“社会文化性因素那特有的运动性和变化性,又使我们的经验图式成为可塑的,它可以按照更高的社会文化需要,随时对其作出调整,使其变形、变态,为我所用。”^②商前诸动物纹饰基本上是对原型动物的摹写,一般变形不大。这种艺术手法适于表现内涵狭窄、含义单纯的宗教艺术形体,显然难以满足商人“百物而为之备”的宗教需求。为了在有限空间和特定形式的约束下尽量多地包容和表现“百物”,商人创造性地发明了两种独特的艺术手法:“化合式变形”和

① 这种分类的界限不是严格和绝对的。如鱼,在新石器时代为仰韶文化半坡类型先民的主要食物之一,故主要属依赖型动物;到了商代,人们对其特殊生态的关注占了上风,此时它应主要属奇异型动物。

② 滕守尧:《艺术社会学描述》,上海人民出版社,1987年。

“混合式组合。”^①“化合式变形”创造了商代特有的包括龙在内的多种怪异动物形象，“混合式组合”则是这些怪异动物形象的主要表现形式。

1. 化合式变形

化合式变形是指商人对某种源于自然的动物艺术形体进行局部的添加或置换,使之脱离其原型动物的本体形态,从而具有多种动物特征的艺术手法。一般说来,添加或置换的成份来自于其他动物形象的相应部份。添加或改变的程度不一,因而经化合式变形的动物形象脱离其本体形象的程度也不一致。由于这种艺术手法是使动物形象的构成“成份”发生变化,故借用“化合”这一化学范畴的词汇。

化合式变形的具体手法,主要可分为“加角”、“移植”两种形式。

(1) 加角

加角,即给各种来自自然界的诸多无角动物形象的头上强加上一对角,角的形式则无一定之规。加角是化合式变形的主要形式之一,也是龙形成的关键性步骤之一。

角对龙的特殊意义早就引起了学者们的关注。东汉王充在《论衡·龙虚篇》中载:“短书云:‘龙无尺木,不能升天。’”短书,指前代竹简,王充不能言其确切的年代,足见其年代之久远。王充认为,尺木是指很短的直立的植物茎干,而“龙无尺木”句当释为龙如果连小树那样的依倚之物都没有即无法升天。这显然与古籍中对龙神

^① “化合式”与“混合式”的说法由闻一多先生首创。他在《伏羲考》中提出“化合式的图腾”和“混合式的图腾”的说法。本书对闻氏的“图腾说”已有评论,然“化合式”与“混合式”能极恰当地体现商人独创性的艺术手法,故借用之;但其含义与闻氏的原本含义不同。

通的普遍记述不符。唐代段成式在《酉阳杂俎》中提出了新的看法：“龙头上有一物如博山形，名尺木。龙无尺木，不能升天。”依段氏所言，尺木似为龙角。龙如无角，即有降格为凡兽之虞，其神通也自然大减，无法升天了。甲骨文中的龙字，角也是其最显著的特征之一，这也从侧面证实了角对龙的重要性。

由于龙纹的角打破了自然界动物体质结构的正常规律，它的成因与含义令古今学者大伤脑筋。闻一多先生认为龙的角是由不同部落的图腾（如鹿图腾）化合而来的，^① 这种说法至今找不到任何考古、历史、民族学方面的证据。今人何新先生持龙源于鳄说，他认为龙纹上的角是由于“成年蛟鳄的头部，有一组角质凸起物，远观之其形如‘▽’（正似辛字），恰像一只独角。此物在传说中亦称‘博山木’，……。”^② 对于甲骨文龙字之角，何氏又认为“从辛”，“‘辛’置龙头上，象征刑杀，很可能是古文字中一种具有巫术意义的镇伏记号，用以施诸那凶悍不祥之物，盖取‘厌胜’之义耳。”^③ 然而迄今所知商代的龙纹像均为双角，罕见独角之龙；而何氏“龙这种动物在上古时代本非吉物”^④ 的结论与商代甲骨文中所记述的龙受人崇敬（向其祈祷）、喜爱（以其命名）的情况可谓大相径庭。今人陈绶祥先生持龙源于物候形象组合说，他认为龙角“实际上，它是一个最早测定时间的工具——‘表’。‘表’是以测日影定时辰的最早的测时器——这一含义至今未变。”^⑤ 他还认为，王充所载“短书”所云的“尺木”即为“用以量度的像尺子一样的工具。古人重视这种东西，将它移在龙的头上，指明这些对象与‘天时’发生必然联

① 参见闻一多：《伏羲考》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

② 何新：《龙：神话与真相》，上海人民出版社，1989年。

③ 何新：《龙：神话与真相》，上海人民出版社，1989年。

④ 何新：《龙：神话与真相》，上海人民出版社，1989年。

⑤ 陈绶祥：《中国的龙》，漓江出版社，1988年。

系,因而产生了所谓‘无尺木不能升天’的说法,这是中国人将对象神灵化的处理方法之一。”^① 陈氏的论点似乎只将甲骨文中的龙字形态作为立论的基础,然而我们在商代的各种龙纹中还从未见过其角似“尺”的例子。由此可见,以上诸贤对龙角的探索并未得出令人信服的结论。

探求龙角的成因及含义的正确方法,还应以考古、文物资料为基础,从商人的宗教观念入手去进行探索。分析考古、文物资料中的龙形象,有两点基本事实必须引起注意。其一,商龙的角并非是一种形式,这与商代甲骨文龙字的“角”形有多种变化的情况是一致的。马承源先生指出:“我们看到(甲骨文)龙字头部牴角的特征也有五种明确的类型”^②,而“青铜器龙纹中的一部份虽和甲骨文龙字相似,但龙纹的种类远比甲骨文字中龙的形象丰富。龙的体躯都是相似的,但是角型不同,有长颈鹿角、尖状角、多齿角、螺旋形角等。”^③ (图 25)其论与实际基本吻合。其二,在商代诸多动物纹像中,这些多种形状的角并非只长在龙头上,也长在鸟、兽、人等无角动物的头上。(图 26)还是袁德星先生说得好,角“并非龙的专利,它应当赋有一种人文的特别意义。”^④ 龙角多种的事实告诉我们,这些角的原型是多元的,而不是单一的;角非龙所独有的事实告诉我们,龙头上的角与鸟头、人头上的角一样,并非是写实的产物,而是创造者硬安上去的,即属于化合式变形。

商人给无角动物的形象加角,并非出于对奇瑰怪异气氛的追求,而是商人所持的角崇拜的原始宗教观念所致。角崇拜观念在中

① 陈绶祥:《中国的龙》,漓江出版社,1988年。

② 参见马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。马氏所言龙字五种角型的典型例为:𪛗、𪛘、𪛙、𪛚、𪛛。

③ 马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

④ 袁德星:《龙的原始》,《故宫文物》(台湾)60期。

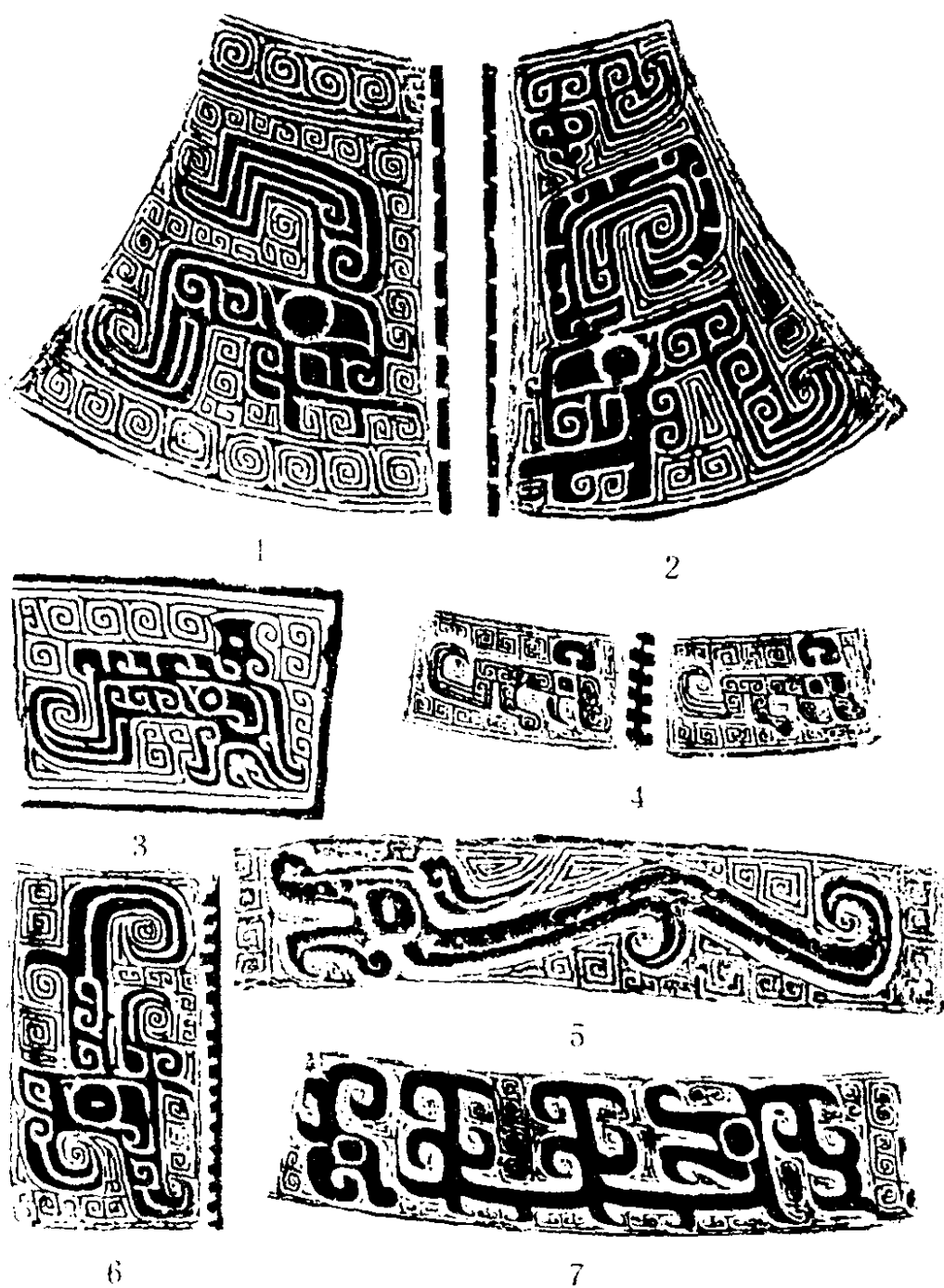


图 25 商代龙纹角型的复杂性

1. 曲折角(羊觚·殷墟中期) 2. 后卷角(弋觚·殷墟中期)
3. 祖形角(兽面纹鼎·殷墟晚期) 4. 耳形角(并父辛觚·殷墟晚期)
5. 尖形角(戊觚·殷墟晚期) 6. 前卷角(珊觚·殷墟中期)
7. 花冠形角(父乙尊·殷墟晚期)

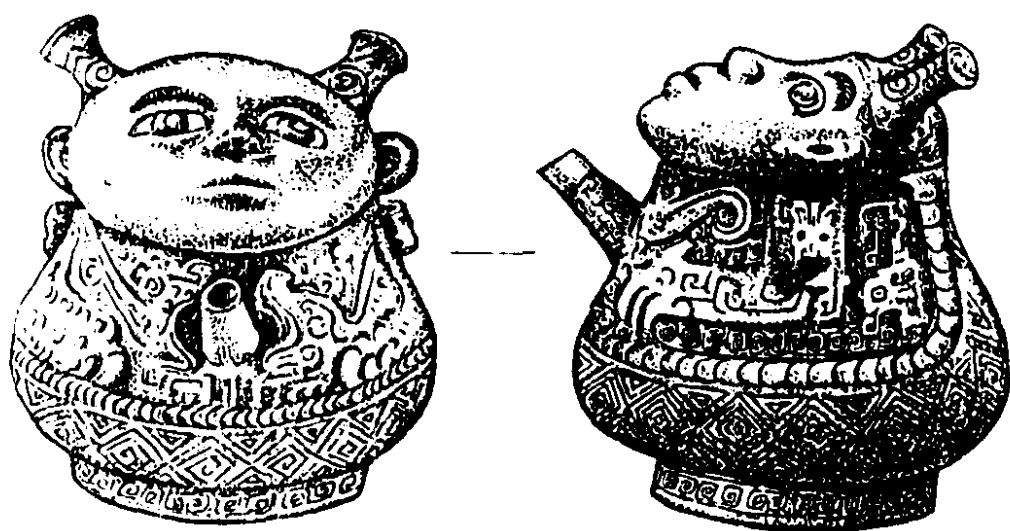




图 26 商代祖角人形器

国远古文化中由来以久。在自然界中,角是有角动物的雄性标志,也是强盛有力的象征。在有角动物的群落中,凡首领均生有大而强壮的角,这种现象很容易引起先民的注意与联想。当动物崇拜在先民中流行的时候,角崇拜作为动物崇拜的一个分支亦广为流行开来。迄今所知中国时代最早的可信艺术品就是一件雕花纹的鹿角棒,研究者认为它很可能是一件用于巫术的“魔棒”。^①这种魔棒的产生显然是建立在认为鹿角有神奇力量的基础上的,所以这件鹿角棒也可以说是迄今所知中国最早的关于角崇拜的实物资料。进入青铜时代,角崇拜观念在青铜器造型和纹饰上有明确的反映。仅就商代青铜器上的兽面纹而言,兽的角往往因倍受重视而被过分强调。马承源先生就曾指出:“殷墟早期,兽面纹上的角已相当突出了。到了殷墟中期,有些兽面纹犄角的宽度甚至占了兽面纹全部宽

^① 参见尤玉柱:《旧石器时代的艺术》,《文物天地》1989年5期。本书第一章第三节中对此器物已有介绍。

度的一半,强调到最大的限度。”^① 商人对角的特殊重视还反映在对甲骨文字的创造上。甲骨文中 (牛)、 (羊)等均以头上之角作为兽的最重要特征予以夸大表现。中国上古时代的角崇拜观念在古代文献中亦有反映。1972年12月陕西扶风出土的西周史墙盘铭文中“济角戠光,义其裡祀”之句,连劭名先生释为:“牲首两角平齐而有光泽,用来祭祀正相宜。”^②《礼记·王制》载:“祭天地之牛角茧栗(角如茧栗),宗庙之牛角握(角的长度不出把),宾客之牛角尺。”《诗经·周颂·良耜》则有“杀时牝牡,有捄其角,以似以续,续古之人。”的诗句,译成现代汉语就是:“杀了那头大公牛,双角弯弯美无比。用以祭祀社稷神,前人传统后人继。”^③上述文献告诉我们,在青铜器时代的中晚期,人们在宗教仪式中向祖先及神灵供奉牺牲时,主要着眼于牺牲的角,这当是角崇拜观念的具体体现。商代是角崇拜流行的时代。在商人的心目中,角是具有特殊神性的标志。夸大有角动物的角和给无角动物加角,其目的都是给这些通神动物增加神性,以便使它们更好地担负起沟通天地的使命。这就是商人“加角”艺术手法的思想基础。

商人加角的对象是广泛的,所加的角的类型也是多样化的。就加于原龙纹头上的角而言,有模仿虎耳的“耳形角”^④ 有模仿牛角类的“前卷角”,有模仿羊角类的“后卷角”,有模仿羚羊角类的“尖形角”,也有模仿螺类的“螺旋形角”等等。西周以降,随着源于鸟类的凤纹的广泛流行,龙头上也就出现了移植于凤纹冠饰的“多齿角”和“花冠形角”。由此可见,龙角的形式多样,其来源也很复杂。

① 马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

② 连劭名:《史墙盘铭文研究》,《古文字研究》第八辑,中华书局,1984年。

③ 译文采用程俊英:《诗经译注》,上海古籍出版社,1985年。

④ 本文采用的角形名称,多借鉴马承源先生《商周青铜器纹饰综述》中的分类与名称。

马承源先生指出：“(龙)这些角型与兽面纹的角型基本相同，……其流行的时代也大体上与同型角类的兽面纹相同。”^① 这种现象表明，当时社会上认为哪种有角动物(包括有耳、冠等头上突出物的动物)的角神性较强，创造者就会给加角对象加上该类型的角。商代龙角的形状既无一定之规，商代甲骨文龙字的“角”也有多种形式。商人加角只是为了给器物上的“百物”增加神性，却在无意之中给后人布下了一个难解之谜。

值得注意的是，商代龙纹头上的角并非完全取象于某种动物头上的突出物，有些角则取象于某种具有特殊宗教意义的物件，前面我们谈到的“螺旋形角”即是一例。又如龙纹中的“曲折角”，其形态与自然界中任何动物的角形均不一致，却与甲骨文、金文中𠩺字的飘起部份有着惊人的相似性。《说文·𠩺部》：“𠩺，旌旗之游𠩺蹇之貌，从巾，曲而下垂，𠩺相出入也。读若偃。”可知𠩺指旌旗飞扬之貌。𠩺字中描绘的飘起的旌旗具有特殊的宗教意义，金文𠩺作人跪捧旗之像，其崇拜含义十分明显(图27)。曲折角的原型很可能正是来源于在宗教仪式中飘扬的神性旗

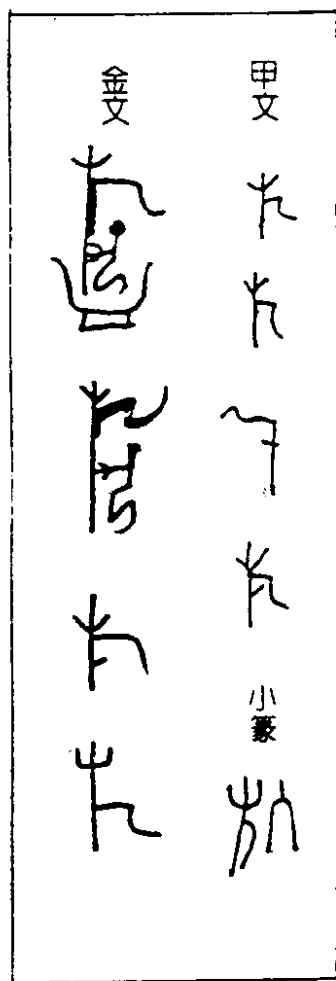


图 27 甲骨、金文“𠩺”字
(依袁德星)

偃。”可知𠩺指旌旗飞扬之貌。𠩺字中描绘的飘起的旌旗具有特殊的宗教意义，金文𠩺作人跪捧旗之像，其崇拜含义十分明显(图27)。曲折角的原型很可能正是来源于在宗教仪式中飘扬的神性旗

① 马承源：《商周青铜器纹饰综述》，《商周青铜器纹饰》，文物出版社，1984年。

帜的形象。

我们下面着重分析的是在商代龙纹中出现最多的一种“长颈鹿角”。这种角的形状为有圆顶的上小下大的圆锥形体，亦有学者称之为“且（祖）形角”或“菌形角”。马承源先生认为这种类型的角源于长颈鹿。他指出：“在实际的动物中，只有长颈鹿才有这种类型的角，别的兽类没有此种奇称的角。”^①这是完全正确的。但他列举《左传·哀公十四年》载“叔孙氏之车子鉏商获麟……仲尼观之”



图 28 商代龙虎尊肩部的祖角龙纹
(安徽博物馆藏)

的故事来“说明春秋末世出现过长颈鹿，这种角型的来源是有所本的。”^②却很有商榷的余地。因为，指长颈鹿为麟只是明人的附会，上古时期所言麟者与长颈鹿无关。这一问题孙机、阎德发先生已有专文论述。^③据古生物学家的研究，长颈鹿出现于距今 1500 万年前的第三纪，上新世广泛分布于欧、亚两洲和北非。到了更新世开始衰退，分布范围缩小到赤道非洲和南欧。^④在中国诸多第四纪古生物地点（包括具古生物化石的文化遗址）中，从未出现过长颈鹿化石，这意味着在中国大陆，即使是最古老的人类也没有与长颈鹿共生的机缘。这当然也就排除了商代“长颈鹿角”源于长颈鹿的可

①② 马承源：《商周青铜器纹饰综述》，《商周青铜器纹饰》，文物出版社，1984 年。

③ 孙机、阎德发：《长颈鹿和麒麟》，《化石》1984 年 2 期。

④ 参见刘后一等：《生物是怎样进化的》，中国青年出版社，1982 年。

能性。从形态分析,这种角更像甲骨文中的“且(祖)”字,其原型当为生殖器崇拜观念的产物——祖,而祖的原型则为男性生殖器。^①袁德星先生认为:“商晚期的前半和商中期的龙角,顶端多不是平头,是钝椎体,取象于男性的生殖器,像安徽出土商代的龙虎尊肩部的龙纹便是最好的例证,这是祖形的实物,我称之为且形头饰,在龙为且角,在鸟为且形冠。”^②袁氏的论述是可信的。(图 28)生殖器崇拜在我国远古文化中是一种极为普遍的现象。据宋兆麟先生的统计,中国发现祖的地点遍及河南、山东、山西、陕西、甘肃、新疆、湖南、湖北等地。时代最早者为仰韶文化晚期;多数属新石器时代晚期,相当于龙山文化早期。^③据说在河南洛阳地区还出土过制

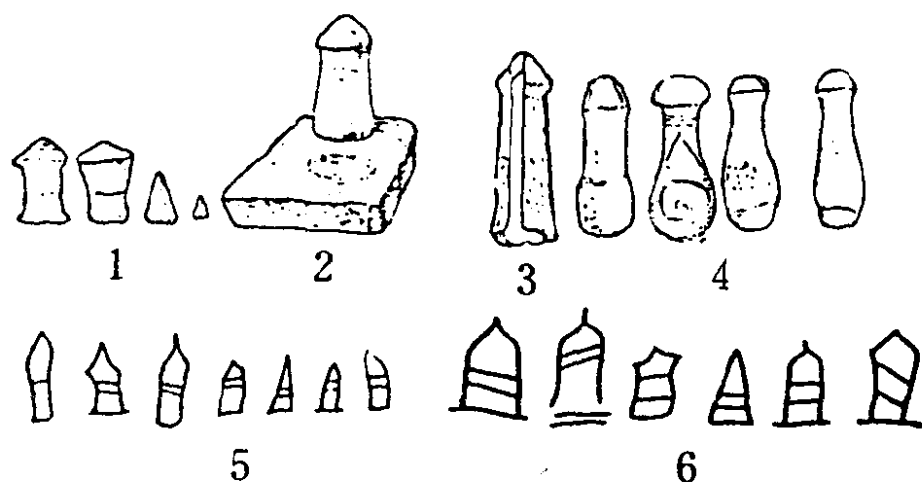


图 29 中国上古时代的“祖”与甲骨、金文的“祖”字(依袁德星)

1. 仰韶文化的陶祖 2. 赤峰红山后文化的石祖 3. 早商二里头文化的陶祖(剖面) 4. 商殷墟出土的石祖 5. 甲骨文“祖”字 6. 金文“祖”字

① 中国上古文化中的性崇拜,当分为:生殖器崇拜、性交崇拜、生殖崇拜三类。这三种崇拜之间虽有关联,但其各自具有较强的独立性。
② 袁德星:《龙的原始》,《故宫文物》(台湾)60期。
③ 宋兆麟:《原始社会的“石祖”崇拜》,《世界宗教研究》1983年1期。

作精细的商代玉祖。^① 甲骨文、金文中的“祖”字其形态与实物基本相同。(图 29)在商人的宗教意识中,祖已是具崇拜性、神异性的神物,而其原型男性生殖器的本义反趋淡漠。商人根据祖的宗教含义,将其安在诸无角动物头上以角的形式出现,作为增加神性的一种手段,是合乎逻辑的。这就是商龙头上旗形角与祖形角的形成原因。

化合式变形中的加角,对龙的形成具有决定性的意义。我们在第一章中列举了新石器时代的原龙纹,它们可以说已都具备了一定的龙的形态,然而它们终究没有超出其原型动物的正常体态,所以它们都还不是真正的龙。加角,使这些原龙纹骤然增添了其原型动物所不可能有的生物特征,从而飞跃为一种世间所没有的神异动物,龙纹中的很大一部份正是由此而诞生的。我们分析商代的爬行龙纹,其基本形态均来自漳河流域的鳄纹,只是头上

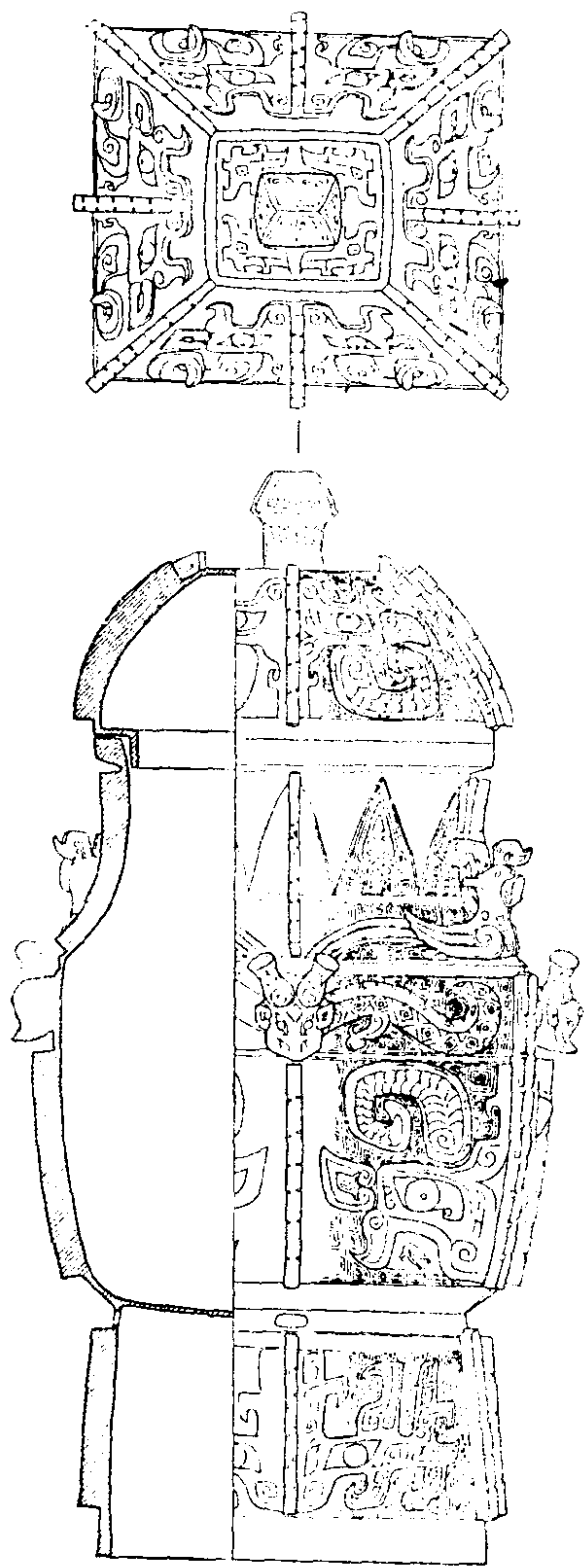


图 30 河南安阳殷墟妇好墓出土的司母戊方壶

^① 杨静荣:《陶瓷与原始宗教中的生殖崇拜》,《美术史论》1987年3期。

多了一副不同形态的角(侧视图像为独角)。再如殷墟妇好墓出土的司母大方壶上的双体龙纹,其基本形态与偃师二里头的夏代双体原龙纹(蛇纹)几无二致,只是头上多了一副祖形角,下部多一对足而已。(图版 12,图 30)正是这强加于原龙纹头上的角,使原龙纹跳出了模拟自然生物的巢穴,达到了驰骋于幻想与创造之中的全新境界。

(2) 移植

移植,是指在多种动物中各选取某一部份(一般选取其具典型意义的部份),把它们移植、拼合在一起,以形成一种全新动物形象的艺术手法。这种人工创造的全新动物,虽然往往还保持着某种自然界动物(包括原龙纹)的基本形态,其头、身、角、足亦尽量服从动物的正常身体结构,但它已完全脱离了真实动物的形象,成了一种典型的“四不象”。

龙最典型的特征之一就是其身体各部具有不同动物的特征。这种现象使古今学者迷惑不解,并提出过种种假说。早在东汉,王充即指出:“世俗画龙之象,马首蛇尾,由此言之,马、蛇之类也。”(《论衡·龙虚篇》)马和蛇虽都系动物,但绝非一类,它们是怎么合为一体的呢?可惜王充只是以龙为“蛇、马之类,明矣”一句带过,显然他并未掌握答案,只好回避不谈了。闻一多先生解释龙形象的复杂性时说:“大概图腾未合并以前,所谓龙者只是一种大蛇。这种蛇的名字便叫作‘龙’。后来有一个以这种大蛇为图腾的团族(klan)兼并了、吸收了许多别的形形色色的图腾团族,大蛇这才接受了兽类的四脚,马的头、鬣和尾,鹿的角,狗的爪,鱼的鳞和须……于是便成为我们现在所知道的龙了。”^① 闻氏的说法受到了当今学者的普遍怀疑。陈绶祥先生就尖锐地指出:“总有那么一些与龙不相干

^① 闻一多:《伏羲考》,《闻一多全集·神话与诗》,开明书店,1948年。

的动物也完全同时可能具备作为图腾的条件,它们在分布范围与数量上都与我们分析的那些与龙有关的对象不相上下,那又有什么理由认为在上古众多的图腾部族中,人们只选择构成‘龙’的那



图 31 商代玉器中的“屈体龙”造型(殷墟妇好墓出土)

些动物来融合和演化?而这种演化又那么恒稳,那么有迹可寻,似乎古代以各种动物为图腾的部族预先知道了龙的构成才选择联姻和打仗的对象,这点是不可思议的。”^① 陈氏提出了另一种假说,他认为“(龙躯体的)这种选择是我国原始农业生产中广为使用的‘物候历法’造就的结果。”^② 然而,先民为什么要将诸多与物候历法有关的动物局部形象拼合成龙这样一种完整而怪异的动物形象呢?

① 陈绶祥:《中国的龙》,漓江出版社,1988年。

② 陈绶祥:《中国的龙》,漓江出版社,1988年。

它们拼合的原则又是什么呢？这同样令人费解。当我们了解了原龙纹的来龙去脉和商人“铸鼎象物”观念后，龙形象的多元化现象就好理解了。龙体的多元性来自于“移植”，而“移植”正是综合“百

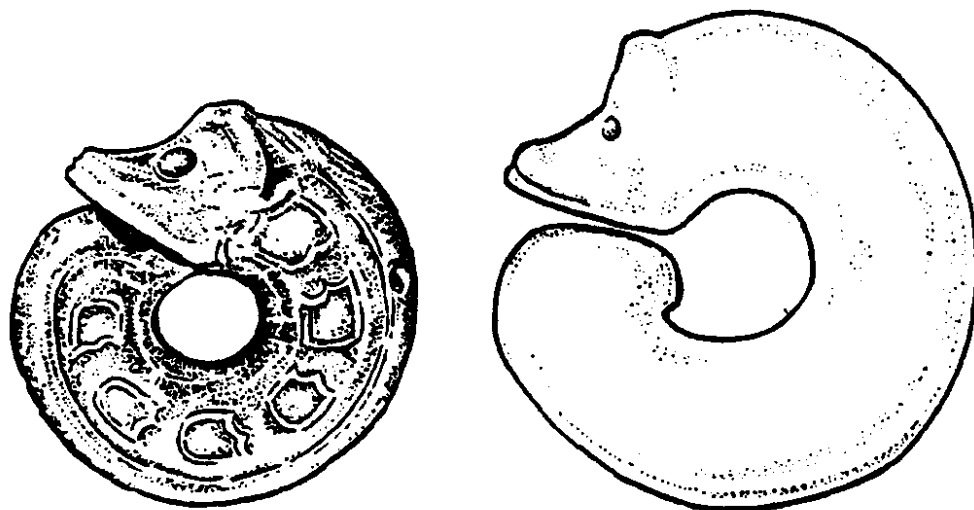


图 32 商代玉器中的“猪首屈体龙”造型（殷墟妇好墓出土）

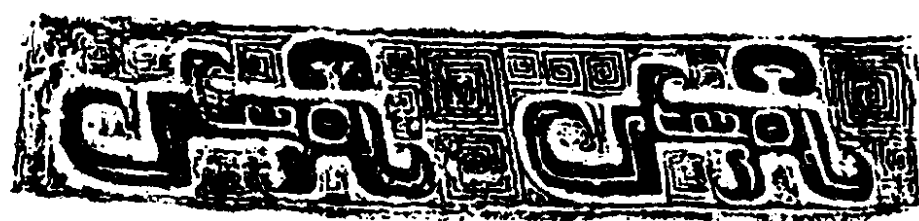
物”于一体的宗教思想的具体体现。经移植创造的全新动物形象既符合神兽为通天使者这一笼统的宗教观念，又能让人们从中找到多种真实动物（尤其是多种原龙纹）的影子，从而满足奉信不同的通天神兽的氏族部落的宗教心理。因为所谓“四不象”的正确叫法应为“四象”，也就是“百物而为之备”。

商人所要表现的通天神兽的多样化，导致了移植方案的复杂化。商人包罗万象、轻松洒脱的艺术情趣，保证了创作手法的灵活性。由此而产生的新动物形象自然会五花八门、千姿百态。就龙而言，各种原龙纹经过移植手法的再创造，纷纷跳出各自原型动物的樊篱而成为真正的龙纹。值得指出的是，由此而形成的龙纹，其形象必然是多样化的，这也就是“龙生百种，种种不一”的原因。

商人以移植手法创造的龙纹，就其基本形态而言，主要可分为三大类。

(1)屈体龙纹。多见于玉器造型,亦见于青铜器纹饰及局部(如铉部)造型。屈体龙纹的总体形态呈C形,亦有局部卷曲变化者。曲体龙纹的原型为渭河流域鱼纹和辽河流域猪纹这两种原龙纹。渭河流域鱼纹体躯呈C形,而辽河流域猪纹的C形部份本不是以身躯出现的(详见第一章第三节的有关论述),但商人却不予区别,以C形部份作龙的身躯,并刻以躯体纹饰。屈体龙纹的躯体纹饰有多种,主要有借鉴鱼纹的U形纹、借鉴蛇纹的凹形纹及几何菱形纹等。(图31)经过艺术处理的龙纹的弯屈躯体产生了与自然界中蛇躯相似的客观效果,也许这正是商人的本意,因为这正可以造成一种似是而非的艺术效果,以符合综“百物”于一体的创作意图。屈体龙头部多为短吻巨齿、呈咆哮状的虎首,这显然是移植于太湖流域的虎纹;也有一些头部带有猪首特征,当系辽河流域猪纹的延续。(图32)少数屈体龙还具有鱼尾,当系渭河流域鱼纹的成份。屈体龙角多作短粗的“祖型角”,这是加角的结果;也有少数头上未加角者,因其已经过移植变化,故亦列于龙列。

(2)爬行龙纹。多见于青铜器纹饰和造型,亦多见于玉器造型。这是商代龙纹中最主要的一种形态。(图33)爬行龙纹的总体形态为龙头在前的爬行状,身躯一般不太长。爬行龙纹来源于原龙纹中的漳河流域鳄纹。商代爬行龙纹的头部一般比鳄纹相对要短,多作张口状,口中往往具有巨大的犬齿,这是移植了太湖流域虎纹的某些特点所致;移植变形后的龙首上唇一般表现为长而上翘(或卷),这当是鳄纹长吻特征的遗迹。爬行龙有一足(两足的侧视)、两足(四足的侧视)及鳍状足者,前两种当属漳水流域鳄纹足部特征的延续或艺术化省略,鳍状足则是对渭河流域鱼纹特征的移植。值得指出的是,有些爬行龙纹的上唇极长,并上卷或下卷,这已不属于对鳄纹长吻特征的夸张,而是移植于象纹的鼻子。象,在商人动物崇拜中的历史极长,地位也较高。商代以象为造型及纹饰的礼器很



1



2



3



4



5

图 33 商周两代青铜器上的爬行龙纹

1. 戊辰卣(殷墟晚期) 2. 兽面纹簠(殷墟晚期)
3. 乳钉龙纹簠(殷墟晚期) 4. 龙纹簠(西周早期) 5. 从簠(西周早期)

多,即是明证。由此可见,商代龙纹的移植虽然多在鱼、鳄、鲛、猪、虎、蛇等原龙纹的范围中进行,但也有移植于其它动物的现象。除象外,如我们前面谈到过的“花冠龙纹”,不仅角取象于凤冠,有些纹像的足亦作鸟爪状、嘴亦下弯作鸟喙状,致使人们竟难以确定它们究竟是龙还是凤,商龙之化合式变形的奇幻效果由此可见一斑。爬行龙的角型极为复杂,系“加角”所致,不再赘述。

(3)蟠龙纹。多见于青铜器纹饰,亦见于玉器造型。蟠龙纹的总体形态为体长盘成环形,龙头有正侧之分,或首尾相接,或头居正中、体盘外围。蟠龙纹来源于原龙纹中的汾水流域蛇纹,商周时代一些蟠龙纹的躯体上还保留着其原型的∩形花纹。商代蟠龙纹的头部多带有虎的特点,当属对太湖流域虎纹移植;其身躯则更加强强调了蛇的特点,长而盘曲;甚者可在头部周围盘绕数遭,正所谓“群龙无首”。商代殷墟妇好墓出土的青铜器上,就可见到头部正、侧两种蟠龙纹。(图34)这两种蟠龙纹的头部均弯至图象正中,正头者的头部长睛祖角,几乎与商代流行的“虎面纹”(饕餮纹)无异;侧头者的头部长睛大耳无角,獠牙长利,亦显然就是“虎面纹”的侧视。

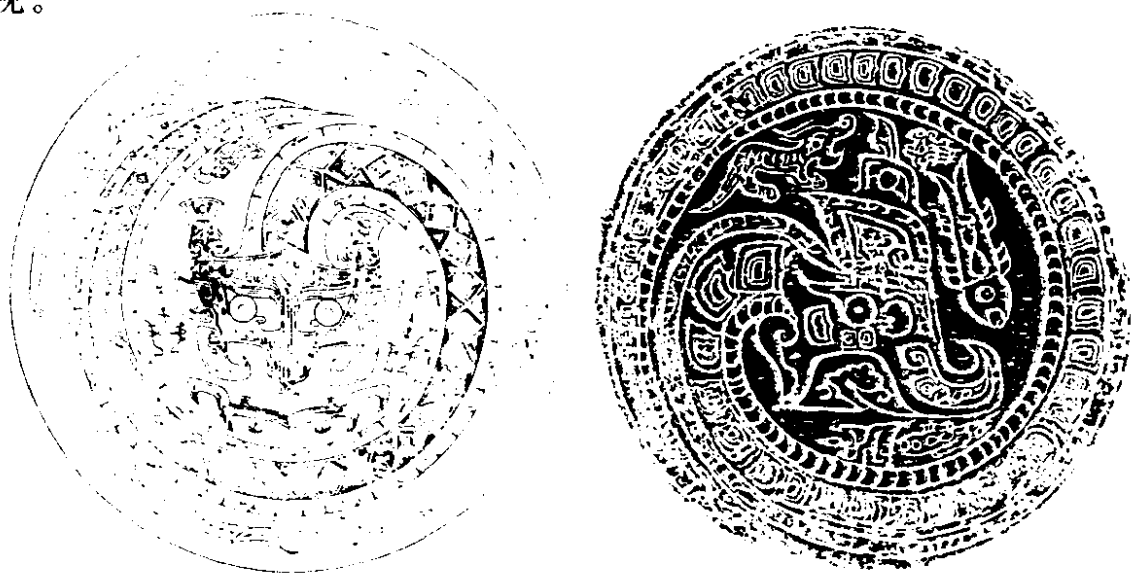


图 34 商代兽面纹簋口沿部的象鼻龙纹(殷墟中期)

至此,我们终于揭示了类型复杂、形象怪异的商代龙纹的形成机制。可以说,正是化合式变形的艺术手法创造了龙的形象,真正的龙纹即由此而宣告诞生。

2. 混合式组合

混合式组合是指商人将多种动物造型组合在一起,从而构成一件完整器物的艺术手法。为了适合混合式组合的需要,这些动物造型多产生艺术化变形或减省,但就每个动物造型而言,它们仍然以独立的艺术单元出现,这正是“混合式组合”与“化合式变形”的本质区别。

对于商人混合式组合的艺术手法,我们将以殷墟妇好墓出土的铜鸛尊和司母辛铜四足觥为例进行剖析。这是因为妇好墓是目前唯一能与甲骨文相印证而确定其年代与墓主身份的商王室墓葬;墓中出土的大量随葬品是武丁时期的标准器物,具有典型的商代中晚期艺术风格,因而这两件青铜礼器在商代青铜器中具典型意义。^①

妇好铜鸛尊的总体造型为自然界中的鸛鹰(鸛),高冠、巨喙,昂首并翅而立,双睛仰视天空。(图版 13,图 35)鸛头上高耸双冠,冠由一对祖角龙纹构成,该龙头向下,大耳巨目,身躯则变形作羽状,以符合鸛冠的特征。鸛的颜面为张口之虎面纹,虎的双睛构成鸛睛,虎的双耳构成鸛耳,这种虎面纹曾是良渚文化的典型纹饰。鸛双耳两侧,分别饰有一条头向下的小型龙纹。鸛的巨喙上面饰一小型虎面纹,正面饰一完整蝉纹(蝉因其蜕壳生翅的生态而在动物崇拜中属奇异型动物,并成为商代礼器上的重要动物纹饰之一)。鸛的前胸为一牛首纹,其下为一蝉纹。鸛的双腿上分别饰有

^① 参见中国社会科学院考古研究所,《殷墟妇好墓》,文物出版社,1980年。

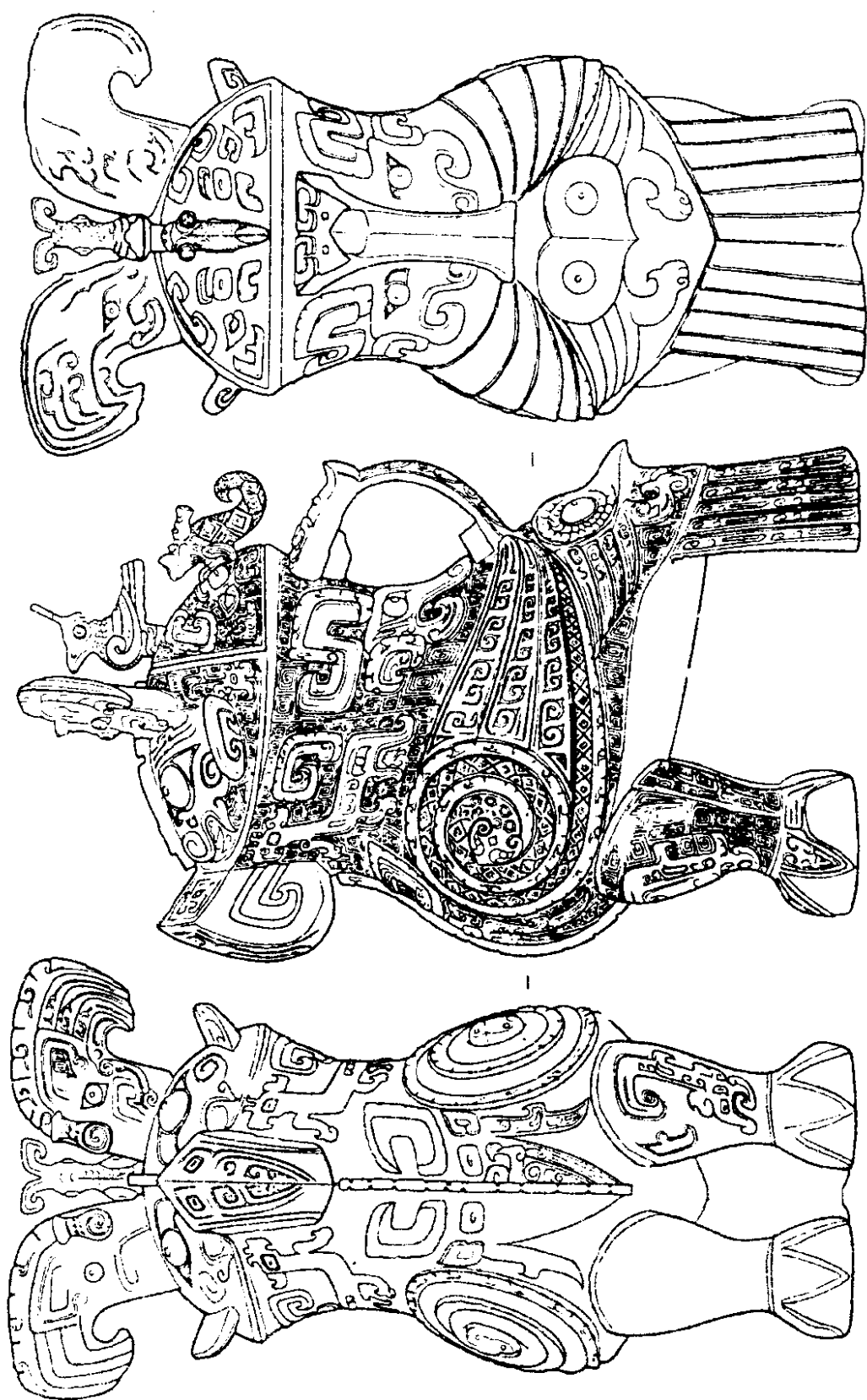


图 35 河南安阳殷墟妇好墓出土的青铜鸛尊

一条头朝下的祖角龙纹。鸛颈前部饰一对一端为祖角勾嘴怪兽、一端为内曲角龙的双头怪兽纹；鸛颈后部饰一曲折角的兽面纹。鸛的双翅主要由一对巨大的蟠龙纹构成，这对蟠龙以往多被视作蛇纹，因蛇头上已被加上耳形角，故应属龙纹。鸛尊鑿上部饰一立耳兽头，中下部饰三只蝉纹。鑿下尾上为一只小鸛的正面造型，小鸛双足内扣，瞪目、探颈、展翅作翱翔状，与鸛尊总体的立鸛造型动静呼应，极富匠心。鸛尊的器盖在鸛形的后脑部，盖上铸立体的一鸟一龙，鸟立于前，仍为双冠耸立的鸛形；龙行于后，头饰祖角，体饰菱形纹，凸目张口，两足相错作奋力爬行状，颇具动感。器盖平面则饰有一耳形角的兽面纹。整个鸛尊由9幅龙纹（包括一立体龙造型）、2幅鸛纹、5幅兽面纹（多为加角虎面纹）、1幅牛头纹、4幅蝉纹、2幅化合式双头怪兽纹（实为龙纹的化合式变形）混合式组合而成。一件总件造型为鸛的青铜尊上，竟可见到六类24种动物形象，或以“百物”称之，当无愧色。这些动物形象中，龙纹无疑充当着极重要的角色。

早年流入美国的青铜器中，也有类似的一件鸛尊。^① 鸛之胸部亦为立角牛首纹和蝉纹，可见这种牛、蝉的组合方式在商代中晚期较多流行。鸛之双翼亦由两条硕长、卷曲的耳形角龙纹构成，这两条龙纹与妇好铜鸛尊双翼上的蟠龙纹可谓异曲同工，只是前者的“耳”稍大了一些而已。鸛之尾部两侧各饰一勾嘴凤纹。在这件传世鸛尊上，我们至少可见到牛、蝉、龙、凤四类神性动物形象，也就是说鸛体由四种神兽混合式组合而成。

让我们再看一看司母辛四足觥。该器的总体造型就是一只由化合式变形手法创作的马头、扭角、前足为奇蹄、后足为鸟爪的四

① 资料参见杨晓能《中国夏商雕塑艺术》，香港大道文化有限公司，1988年。该书
中定名为“兽面虺龙禽形青铜尊”，实即“鸛尊”。

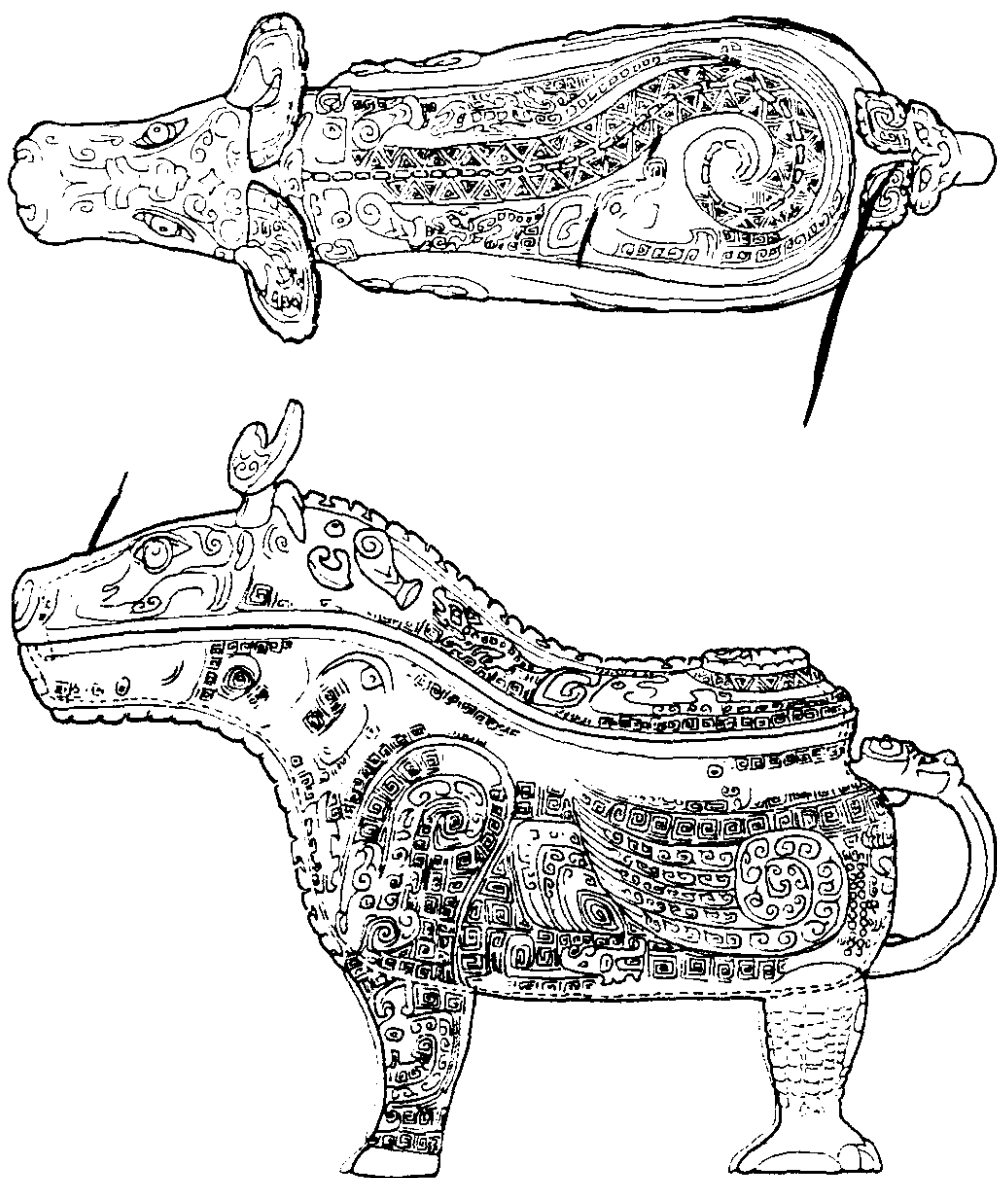


图 36 河南安阳殷墟妇好墓出土的司母辛四足觥

不象。(图 36)兽额部饰飞鸟纹,背部两侧饰有虎纹,腹部后端饰并拢双翅与鸟爪相呼应。兽觥的双角、鬚部均由变形龙纹构成,其他部位如两颊、胸部两侧、腹前两侧、腹中两侧、两条前腿、背部均饰

有各种形式的变形龙纹。最为壮观的是卧伏于兽脊上的巨型龙纹，大头圆睛，双耳祖角，硕长的身躯饰满三角形纹，尾部盘卷。整条龙脊立有高起的扉棱，前贯龙额，后随龙尾盘卷成环，艺术手法极为奇妙。这件四足觥主要是由多种龙纹混合式组合而成的，龙的形象在商代礼器动物纹像中的地位由此亦可见一斑。

综观商代青铜礼器，几乎全器布满纹饰，创作者在符合艺术规律的前提下几乎是尽最大的可能来表现多种神性动物的形象。恰如马承源先生指出的：“多种纹饰群集于一器的装饰特点，在殷墟早期已有萌芽，而在殷墟中晚期发展到了高峰。追求神秘和繁缛，是殷墟时期青铜器上普遍存在的现象，有很多青铜器的表面全部布满了奇异的纹饰，而不留任何空隙……甚至连视线不能达到的器底部也装饰了图案。”^① 商人将器底也装饰图案的作法，显然不是为了审美，而是出于狂热的宗教观念。混合式组合的艺术手法正是为了满足宗教需要而产生的，究其产生的思想基础，还是“铸鼎象物”、“百物而为之备”。混合式组合使商人的青铜礼器上布满了各种通天神兽和饱含宗教意义的抽象图案，极大地扩展了这些礼器所包孕的宗教内涵，从而满足了“正域彼四方”的商王朝向“四海来假”的臣民展示“殷受命咸宜，百禄是何”^② 的政治需要。龙的形象在混合式组合中表现出了其千姿百态、变化多端的优势，它不仅出现于纹饰，还往往成为器物不可分割的重要构件的造型。在群兽麇集、怪异奇诡的商代纹饰中，尽管经化合式变形创造的怪异动物形象大量涌现，而龙纹始终占据着最重要的地位。

① 马承源：《商周青铜器纹饰综述》，《商周青铜器纹饰》，文物出版社，1984年。

② 《诗经·商颂·玄鸟》。据程俊英《诗经全译》，这三句引文译为现代汉语为：“治理天下管四方”（正域彼四方），“四海狄夷来朝见”（四海来假），“殷商受命治国邦，邀天之福永呈祥”（殷受命咸宜，百禄是何）。上海古籍出版社，1985年。

四、龙的内涵

当我们了解了龙的起源及形成机制以后,就可以对古代文献中“龙”概念的内涵进行梳理了。古籍中所言之龙明显分为四类,现分述于下。

1. 器物上的龙纹

我们知道,龙纹呈现为自然界中所没有的怪异动物形态。它来源于多种原龙纹,而其本身又呈现出多种形态。商代甲骨文中的“龙”字的原型明显来自于龙纹,甲骨文“龙”字具多种形式说明商人“龙”字的内涵与今人所言古器物上龙纹的内涵相差不多(参见本书第一章第二节)。商人龙有多种的观念延续下来,中国古籍中的龙亦往往有多种类别。三国魏张揖撰《广雅》云:“有鳞曰蛟龙,有翼曰应龙,有角曰虬龙,无角曰螭龙”;《抱朴子》亦有龙“有自然之龙,有蛇蠍化成之龙”之说,^①皆源于此。上古龙纹百态纷呈,有的似鱼,有的似蛇,有的似兽,有的似鸟;加上当时的鱼、蛇、兽、鸟诸动物纹像亦有相当程度的变形,这使得各种龙纹与各种动物纹之间具有一定的相似性。古人对这一现象迷惑不解,遂附会出世间之鳞、介、毛、羽皆祖于龙的说法。《淮南子·地形训》即云:“羽嘉生飞龙,飞龙生凤凰,凤凰生鸾鸟,鸾鸟生庶鸟,凡羽者生于庶鸟;毛族生应龙,应龙生建马,建马生麒麟,麒麟生庶兽,凡毛者生于庶兽;介鳞生蛟龙,蛟龙生鯢鯢,鯢鯢生建邪,建邪生庶鱼,凡鳞者生于庶鱼;介潭生先龙,先龙生玄鼃,玄鼃生灵龟,灵龟生庶龟,凡介者生于庶龟。”这种说法显然没有任何现实依据,它的产生当来源于古

^① 引自《渊鉴类函》,北京市中国书店,1985年。

人对古器物上龙纹的臆想。

先秦古籍中所载的龙纹器物最多的是龙旗,仅《诗经》中就有“龙旗十乘,大糝是承”(《商颂·玄鸟》)、“龙旗阳阳,和铃央央”(《周颂·载见》)、“龙旗承祀,六轡耳耳”(《鲁颂·閟宫》)等诗句。《仪礼·射》有:“於竟,则虎中,龙旌”的记述,“龙旌”指的是具有龙纹的赤色曲柄旗。从以上文献的整体内容看,这些龙旗均用于享祀仪礼,不仅商王武丁、诸侯王鲁僖公祭祀用龙旗,诸侯来朝助祭周武王时也用龙旗。我们知道,龙纹具有沟通天地使者的含义,也是使用者特殊身份的标志,统治者在祭祀仪礼中使用龙纹旗帜的用意也在于此。值得指出的是,有文献记载表明,上古龙旗上的龙纹有些表示的是星象。西汉画像砖(石)中,既有作为神兽出现的龙纹,又有表示星象的龙纹。我们据此推测,上古龙旗上龙纹的含义亦有多种。可惜的是丝织品极易腐朽,我们没有文物依据来证实以上论断。

在先秦古籍中,龙纹还用于帝王的服装。《尚书·皋陶谟》载:“帝曰:‘……予欲观古人之象,日、月、星辰、山、龙、华虫、作会,……。’”即将日、月、星、山、龙、雉六种物象绘在上衣上。《左传·桓公二年》载有臧哀伯提出的“火、龙、黼、黻,昭其文也”的说法,据臧哀伯说,画火、画龙、绣黼、绣黻的目的是“夫德,俭而有度,登降有数,文物以纪之,声明而发之,以临照百官。”又据《礼记·玉藻》载:“天子玉藻,十二有旒,前后邃延,龙卷以祭。”郑玄注:“祭先王之服也。龙卷,画龙于衣,字或作袞。”由此可知,上古帝王服饰上的龙纹是为其政治与宗教观念服务的。关于服饰上龙纹的含义,郑玄注:“龙,水物;画水者并画龙。”郑玄这种龙纹代表水的观点很可能来自于《周礼·冬官·考工记·画绩》中“火以圜,山以章,水以龙,鸟兽蛇”的记载。然而,这种观念应是在春秋、战国时期才形成的。综观商周青铜器上的龙纹,多与各种动物形象混杂在一起,看不出与

水的特殊关联。

上古龙纹衣装我们迄今尚无缘得见实物,值得庆幸的是,远在蜀地的今四川广汉三星堆遗址出土的大型青铜立人像为我们提供了这方面的形象资料。^① (图 37)这件大型青铜立人像出土于二号大型祭祀坑中,其时代相当中原地区的晚商时期。人像自冠下至足底高 163.5 厘米,与现今四川人的平均身高差不多,足见其写实程度之高。人像身躯直立,两臂斜举至胸前,双手握成环形。沈仲常先生认为人像手中所执物应是琮,因为同祭祀坑中还发现有“双手分开平置于胸前,手中各执一件琮”的小型青铜人像,“恰为大青铜立人像手执物提供了佐证。”^② 其说可信。关于大型立人像的身份,学术界普遍认为“它象征的应是这里主持祭祀的巫师”,“象征当时蜀人中的群巫之长,也可能就是某一代蜀王的形象。”^③ 这具人像头戴花状高冠,身上即穿一件鸡心领左衽长襟龙纹上衣。据发掘简报的描述可知,“衣上右侧和背部主要饰阴刻龙纹,龙昂头张嘴,颌下有须,长颈,尾上翘。左侧主要饰回字形纹和异兽纹。”^④ 从图象观察,作为服装主纹的异兽纹头长后弯的羊角形角,细颈巨口,颌下有须,身躯细长,长尾上卷,双翼巨爪,我们认为这当属另一种龙纹。在三星堆一号祭祀坑中,出土了一件“爬龙柱形器”,器顶爬有一龙,长吻巨口,颌下有须,双耳巨大,双角细而后弯,身躯细长,四足巨爪。其形象除身躯更长、无双翼外,与“异兽纹”有颇多

① 四川省文物管理委员会等:《广汉三星堆遗址二号祭祀坑发掘简报》,《文物》1989 年 5 期。

② 沈仲常:《三星堆二号祭祀坑青铜立人像初记》,《文物》1987 年 10 期。

③ 沈仲常:《三星堆二号祭祀坑青铜立人像初记》,《文物》1987 年 10 期。

④ 四川省文物管理委员会等:《广汉三星堆遗址二号祭祀坑发掘简报》,《文物》1989 年 5 期。

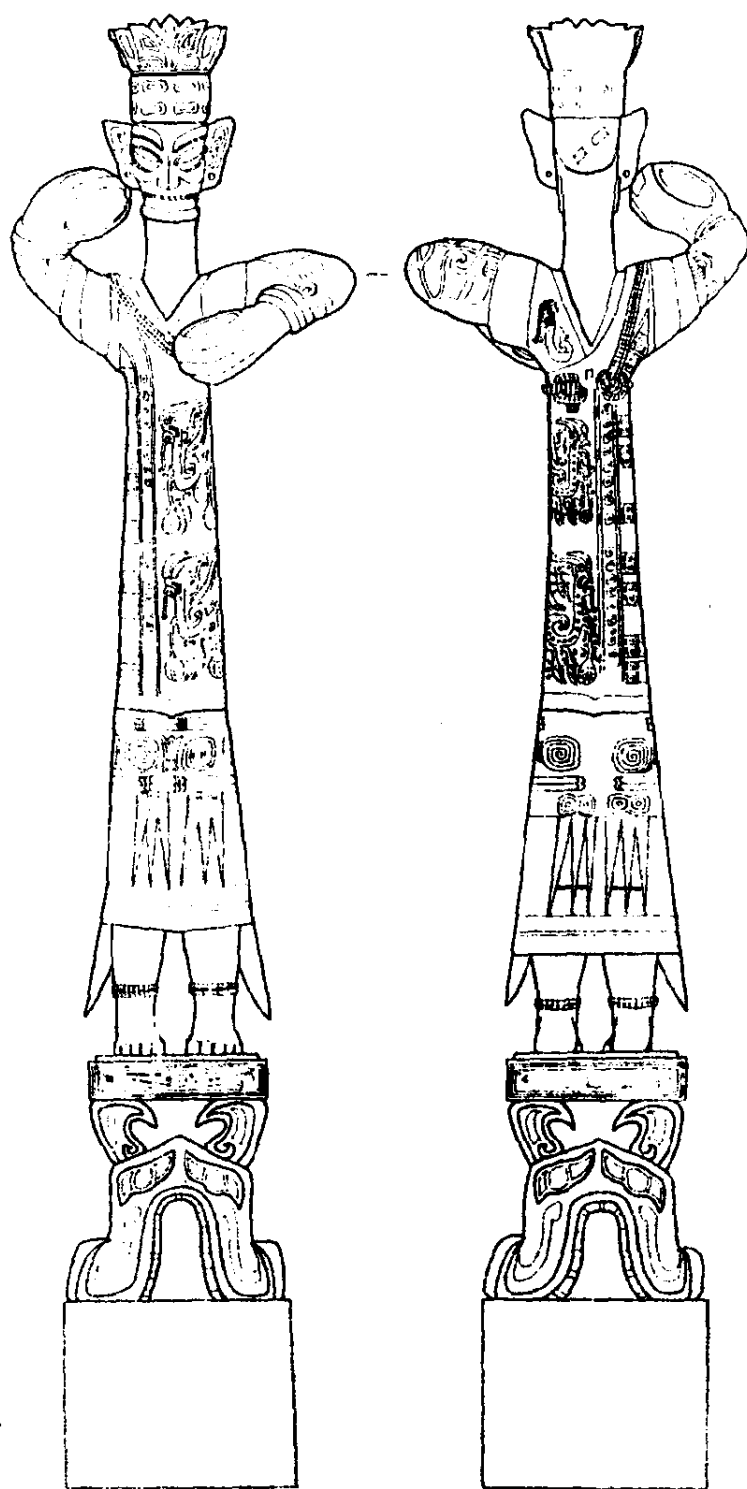


图 37 四川广汉三星堆遗址出土大型青铜立人所穿的龙衣(时代相当于商晚期)

相似之处。^①(图版 25)我们可以说,这件大型立人像所穿的是以龙纹为主纹的祭祀服装,服装上的龙纹很明显不是在表现水,而是具有巫师通天助手的含义。值得指出的是,“从三星堆遗址发掘的情况看,至迟在二里头文化时期,蜀族就与中原文化交往;商、西周时期,交往更为密切。”^②很多青铜礼器“都和商王朝统治区域内出土的商代前期器物的形制、花纹基本一致。”^③由此推衍,蜀地统治者的祭祀龙服还是可以为我們提供一些中原帝王祭祀龙服的信息的。

2、星象中的苍龙

中国古籍中还有一部份关于龙的记述,指的是以龙命名的东宫星宿。早在新石器时代末期,漳水流域的先民就已用鳄纹(原龙纹)表示东宫、用虎纹表示西宫。远古先民用鳄、虎的形象来表示天象,既源于远古的巫术形式,又是神兽能飞升于天的原始宗教观念的反映(参见本书第一章第二节)。当龙形成之后,龙纹很自然地代替了原龙纹,成了东宫星象的标志。大约在两周之际,中国古代天文学建立了二十八宿体系。二十八宿中的角、心、尾宿就是龙角、龙心、龙尾的意思。可以确信,东宫星宿的名称是根据龙的形象命名的,它们是:角(龙角)、亢(龙颈)、氐(龙胸)、房(龙腹)、心(龙心)、尾(龙尾)、箕(龙尾)。^④冯时先生认为,东方七宿中的“箕宿四星相连呈簸箕之形,此形与龙体无关。可能二陆划分之初,苍龙之体仅含六宿,始于角而终于尾,并不包容箕宿。自角至尾六宿名,均得于苍龙之体。”^⑤其说甚是。1978年,湖北省随县擂鼓墩曾侯乙墓中,

①②③ 四川省文物管理委员会等:《广汉三星堆遗址一号祭祀坑发掘简报》,《文物》1987年10期。

④ 参见陈遵妫:《中国天文学史》第二册第五章,上海人民出版社,1982年。

⑤ 冯时:《河南濮阳西水坡45号墓的天文学研究》,《文物》1990年3期。

出土了一件绘有东、西宫图像及二十八宿的漆箱盖，为我们提供了战国早期东宫龙星的形象资料。这件漆箱盖长82.8、宽47、高19.8厘米。盖面正中书写着粗大的篆文“斗”字，以表示北斗。围绕北斗书写着中国古代二十八宿的名称：角、壁、氏、方、心、尾、箕、斗、牵牛、婺(?)女、虚、危(?)、西紫、东紫、圭、娄女、胃、矛、毕、此佳、参、东井、与鬼、酉、七星、张(?)、翼、车。^①(图38)表示东宫的龙形，头、躯似蛇，四足有爪，尾部与云气相连，总体形象极似长沙陈家大山楚墓“人物龙凤图”中之龙(参见下节)。曾侯乙墓漆箱盖上的天文图与濮阳西水坡45墓中之龙虎蚌塑图形具有极多的相似性，其渊源关系显而易见。

中国古籍中最典型的以龙表示东方七宿的文字是《周易》。《周易·乾卦》云：“初九，潜龙，勿用；九二，见龙在田，利见大人；九三，君子终日乾乾夕惕若厉，无咎；九四，或跃在渊，无咎；九五，飞龙在天，利见大人；上九，亢龙，有悔；用九，见群龙无首，吉。”闻一多先生指出：“《乾卦》六言龙(内‘九四，或跃在渊’虽未明言龙，而实亦指龙)，亦皆谓龙星。《史记·天官书》索隐引石氏曰：‘左角为天田’，《封禅书》正义引《汉旧仪》曰：‘龙星左角为天田’。九二‘见龙在田’，田即天田也。……《后汉书·张衡传》曰：‘夫玄龙迎夏则凌云而奋鳞，乐时也；涉冬则掘泥而潜蟠，避害也。’玄龙即苍龙之星，迎夏奋鳞，涉冬潜蟠，正合龙星见藏之候。……《彖传》曰：‘时乘六龙以御天。’天言‘御’者，天以斗为枢纽，而斗为帝车，‘乘六龙以御天’犹乘六马以御车耳。”^②其见解极为精辟。近年来，又有学者对这一问题进行了深入的探讨。^③陈江风先生对《周易·乾卦》中龙

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社，1989年。

② 闻一多：《周易义证类纂》，《闻一多全集·古典新义》，三联书店，1982年。

③ 参见夏令夷：《周易乾卦六龙新解》，《文史》24辑；陈久金：《〈周易·乾卦〉六龙与季节的关系》，《自然科学史研究·第6卷》1987年3期。



图 38 湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土漆箱盖上的
“东西二宫二十八宿图”

与星象的关系有过简明的论述：“据学术界观点‘初九潜龙指冬天，苍龙全体处于地平线下（中国天文神话谓地平线之下为渊）’。九二爻‘见龙在田，利见大人’，是苍龙东升，角宿出现在东方地平线之上的情景。九三爻‘君子终日乾乾，夕惕若厉，无咎’，指‘苍龙正处于从地平线处上升的阶段’，‘龙位即相当于君子之位’。九四爻‘或跃在渊，无咎’，表现龙身‘跃上天空’。九五爻‘飞龙在天，利见大人’，指‘初昏时苍龙位于正南方’。上九爻‘亢龙有悔’，表示‘苍龙升至高位之后，开始下行’。用九‘见群龙无首，吉’，龙无首，指东方苍龙七宿的‘角宿’（代表龙头）隐没不见，而苍龙其它各个部份在初昏时仍呈现在西方地平线以上’。……《乾卦》六爻正表现东方苍龙从潜隐到出现、飞升、高亢，然后一步步伏沉，回归潜渊的循环过程。”^①《周易·乾卦》中的七爻虽都取象于龙星，但兆辞的凶吉却

① 陈江风：《天文与人文》，国际文化出版公司，1988年。

是依神兽龙的生态特征来判定的。如龙出现于田中、处在君位、从渊中跃起、在天上飞翔、卷起身体以至见不到头(群龙无首),都是神兽龙的正常生态,因而兆辞都呈现吉利,至少是没有什么不好(无咎);龙处于冬眠时的潜伏状态(潜龙)或僵直着颈躯(亢龙),则属龙的不利或非正常状态,因而都预示着不吉。有学者以人事释九四爻辞,将“或跃在渊”释为贵族“跳进深渊,投河自杀”,而结论却是“无咎”这样的贞兆辞,这是令人难以接受的。^①

龙星的角宿出现于地平线之上的时候,正值春季来临,古人要进行国家级典祀,这就是《左传·桓公五年》所载的“龙见而雩”。《左传·僖公五年》有关于“童谣云:‘丙之晨,龙尾伏辰,均服振振,取虢之旗。鹑之贄贄,天策焞焞,火中成军,虢公其奔。’”的记载。这首童谣译成现代汉语就是:“丙子日的清早,龙尾星为日光所照;军服威武美好,夺取虢国的旗号。火星像只大鸟,天策星没有光耀,鹑火星下人欢马叫,虢公就要逃跑。”^② 其间带有星占的浓厚色彩。《左传·襄公二十八年》载梓慎言:“今兹宋、郑其饥乎!岁在星纪,而淫于玄枵,以有时菑,阴不堪阳。蛇乘龙。龙,宋、郑之星也。宋、郑必饥。玄枵,虚中也。枵,耗名也。土虚而民耗,不饥何为?”这里所说的也是星占,即以龙星的位置预测吉凶。

有些古籍中所载“龙旗”,旗上的龙纹也表示的是星象。《礼记·乐》中有“龙旗九旂,天子之旌也”的记载。《周礼·冬官考工记·辀人》云:“龙旗九辀,以象大火也。”由此可知,这类具有九辀的龙旗上的龙纹是用来表现大火星的。大火星是东方七宿心宿中的心宿二,十分明亮。据研究,殷人以大火星(Scorpius a)的偕日出确定岁首。^③《左传·襄公九年》载士弱言:“陶唐氏之火正阏伯居商丘,

① 参见李镜池:《周易通义》,中华书局,1981年。

② 释文采自沈玉成:《左传译文》,中华书局,1981年。

③ 参见冯时:《殷历岁首研究》,《考古学报》1990年1期。

祀大火而火纪时焉。相土因之，故商主大火。商人阅其祸败之衅，必始于火，是以日知其有天道也。”《诗经·豳风·七月》云：“七月流火，九月授衣。”由此可见上古以大火纪时的习俗，以及对大火星的崇拜观念。大火星位于东方七宿的“龙心”，古人在旗上绘龙纹，虽主要是“以象大火”，但实际上则取象于整个的东宫龙星。

西周末年，五行学说开始流行。至战国时期，五行学说因阴阳家邹衍提出的“五德终始说”而盛行一时。为了使星象符合五行学说，古人除将东、西、南、北四宫对应木、金、火、水外，又增设中宫，对应以土，仍以龙为象；同时又用五行相应之五色冠以五兽。于是，就产生了东宫苍龙、西宫白虎、南宫朱雀、北宫玄武、中宫黄龙之说。成书于西汉的《淮南子·天文训》中对此有过较全面的叙述：“何谓五星？东方木也，其帝太皞，其佐句芒，执规而治春；其神为岁星，其兽苍龙，其音角，其日甲乙。南方火也，其帝炎帝，其佐朱明，执衡而治夏；其神为熒惑，其兽朱雀，其音征，其日丙丁。中央土也，其帝黄帝，其佐后土，执绳而制四方；其神为镇星，其兽黄龙，其音宫，其日戊己。西方金也，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋；其神为太白，其兽白虎，其音商，其日庚辛。北方水也，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬；其神为辰星，其兽玄武，其音羽，其日壬癸。”在古人的心目中，龙一直属于水中的神兽，正所谓“龙，水物也”；而《淮南子》中的苍龙属木、黄龙属土，足见其说是勉强地附会五行学说而来。

西周以降，人们用龙形所表示的星象除东宫龙宿之外，还有天一三星。在上古天文学与星占理论中，天一三星位于中宫。《史记·天官书》载：“前列直斗口三星，随北端兑，若见若不，曰阴德，或曰天一。”天一三星位于北斗斗口附近，由于这三颗星系五、六等星，故呈“若见若不”之象。用龙形表示天一三星的图象，以湖北荆

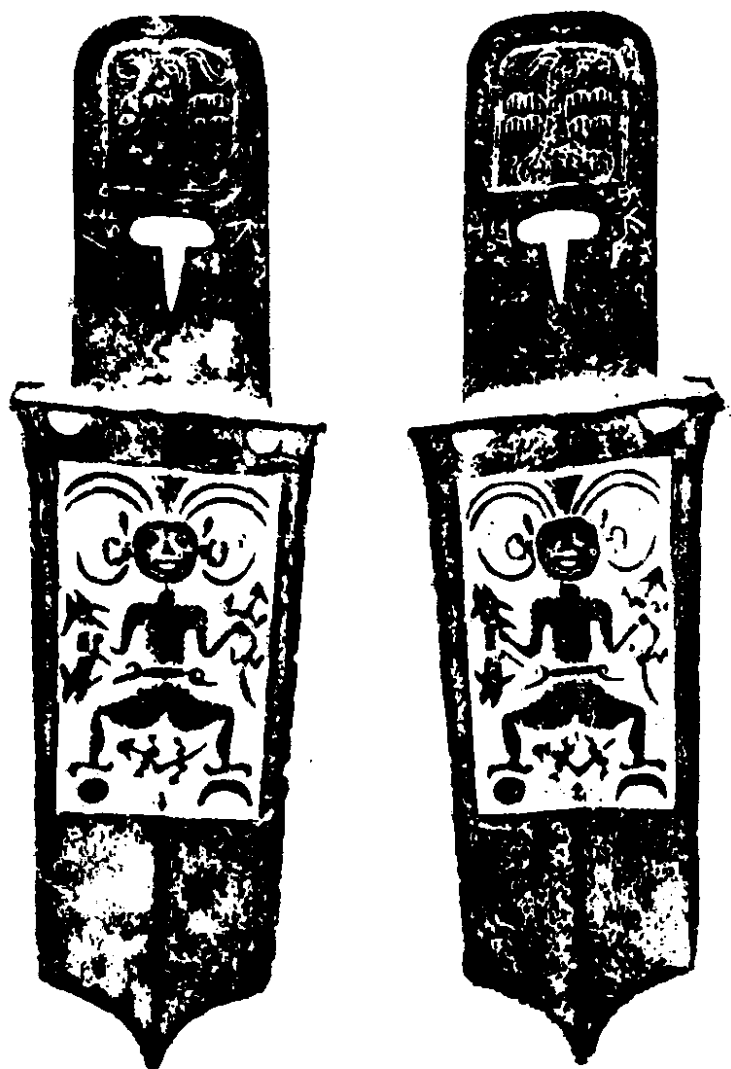


图 39 湖北荆门战国墓出土的“兵避太岁”戈(拓片)

门县车轿大坝战国墓出土的“兵避太岁”戈上的纹像最为典型。^①“兵避太岁”戈出土于 1960 年 5 月，戈长 22、宽 5—6.8 厘米，戈援的正背两面铸有相同的浅浮雕纹像。纹像为一双腿呈骑马式的神人。该神头戴冠冕，左右分竖双羽，身着鳞甲之衣，腰间系带，双耳珥蛇，左手执一蜥蜴形动物，右手执一双头怪兽，左脚踏月，右脚踏日，胯下横一蜥蜴形动物。(图 39)对于这幅图像的认识有一个非

① 王毓彤：《荆门出土一件铜戈》，《文物》1963 年 1 期。

常曲折的过程。最初学者们将戈内部穿孔两侧的铭文释作“大武闾兵”^①或“大武闾兵”^②，均认为该戈为周代宫廷流行的万舞中大武舞所用的舞具。此说延续了20年之久，直到近几年仍有人持此观点。^③然而，这种观点是一种误解。1985年，俞伟超、李家浩先生对戈铭提出了新解，认为戈上四字应为“兵闾(避)太岁”，同时指出此戈与古兵阴阳家的避兵之说有关。^④铭文的改释，是此戈研究取得的一个突破。这样，该戈的作用以及上铸图像的含义就与旧说完全不同了。李零先生注意到《史记·封禅书》中的一段记载：“(汉武帝元鼎五年)其秋，为伐南越，告祷太一。以牡荆画幡日月、北斗、登龙，以象太一三星，为太一锋，命曰‘灵旗’。为兵祷，则太史奉以指所伐国。”关于“灵旗”的记载，亦见于《汉书·礼乐志》引《郊祀歌·惟泰》：“招摇灵旗，九夷宾将”。颜师古注：“画招摇于旗以征伐，故称灵旗。将犹从也。”李零先生指出：“戈援图像应即《史记·封禅书》所说‘灵旗’上所绘的‘太一锋’。”^⑤其论甚是。该图像中的大神当为太一。《史记·天官书》云：“中宫天极星，其一明者，太一常居也。”中国上古时期，太一被认为是最尊贵的天神，列居星空的中央。太一的代表性星座是北极星，对照《史记·封禅书》的记载则为北斗。太一手中与胯下的蜥蜴形动物与双头怪兽所表示的都是龙，这三条龙即《封禅书》中所说的“登龙”(龙升之象)。大神与三龙所表现的是“太一三星”，“三星”即“天一”三星，“太一”与“天一”连在一起，呈³形，也就是《汉书·郊祀志》晋灼注说的“一星在后，三星在前”。太一主人间祸福、万物兴衰，亦主刑伐。《淮南子·本经

① 俞伟超：《“大武闾兵”铜戚与巴人的“大武”舞》，《考古》1963年3期。

② 马承源：《关于“太武戚”的铭文及图像》，《考古》1963年10期。

③ 赵世纲：《楚国舞乐研究》，《华夏考古》1990年4期。

④ 俞伟超、李家浩：《论“兵闾太岁”戈》，《出土文献研究》，文物出版社，1985年。

⑤ 李零：《湖北荆门“兵避太岁”戈》，《文物天地》1992年3期。



图 40 湖南马王堆汉墓出土的帛画“辟兵图”(摹本)

训》说：“帝者体太一”。高诱注：“太一，天之刑神也。”至于天一，《晋书·天文志》云：“天一星在紫宫门右星南，天帝之神也，主战斗，知人吉凶者。”图像中的太一神头戴鹖冠，身穿甲衣，皆与军事有关；

他足踏日月,则“是代表‘月刑日德’的概念。”^① 在古代兵 阴阳家的观念中,天一绕斗极代行九宫,主杀伐,以天一所指为凶。“天一”又称“太岁”,故该戈自铭“兵避太岁”。很明显,这件戈是一种有方术作用的法器,执此类法器(包括《封禅书》中所言“灵旗”)可以摄护其军,克敌致胜,所向披靡。

与“兵避太岁”戈纹像相近的还有湖南马王堆汉墓出土的帛画“辟兵图”。(图 40)该帛画发表于 1990 年,发表时被称为“神祇图”。^② 该图为细绢彩墨画,现存长 43.3、宽 45 厘米,接近正方形。图画正中一人头戴具波磔形双羽的冠冕,上身赤裸,面部与上身赤红,双手下垂,着短裤,赤足跨腿作骑马式。神人头部东侧书有“大(太)一将行,□□神从之,以……”字样,腋下书一“社”字。此神显然就是太一。太一神头部左侧绘有“雷公”,右侧绘有“雨师”,与《楚辞·远游》中“左雨师使径持兮,右雷公以为卫”的描述相仿佛。神人腿部之左、右两侧各绘两位形态怪异的“武弟子”,四位武弟子或持不同兵器,或身穿甲冑,与古籍中所言“辟五兵之道”有关。太一神胯下绘有三龙。中上部一龙,黄头青躯,作升腾状,龙旁题记残泐不清;下方左侧之龙,黄头花青色躯,向西侧立,呈飞腾状,足前处绘一梨形熨,龙额下有“青龙奉(捧)熨”四字题记;下方右侧之龙,红头滕黄色躯,与左侧之龙相对,前足处绘一梨形铲,龙额下有“黄龙持铲”四字题记。太一神下方这三条龙所表示的也应该是天一三星,至于两龙所捧持的熨、铲,皆呈火象,亦有辟兵的功能。由此看来,这幅汉代帛画所绘乃是以辟兵为主旨的巫术图象,其含义与“兵避太岁”戈图象的含义相同。^③ 上述两幅图象虽反映的都是古

① 参见李零:《湖北荆门“兵避太岁”戈》,《文物天地》1992 年 3 期。

② 周世荣:《马王堆汉墓的“神祇图”帛画》,《考古》1990 年 10 期。

③ 参见李学勤:《“兵避太岁”戈新证》,《江汉考古》1991 年 2 期;李零:《湖北荆门“兵避太岁”戈》,《文物天地》1992 年 3 期。

代兵阴阳家克敌致胜的巫术观念,但其中龙形的深层本质仍然是星象。

古人不仅将星象附会五行学说,还将万物化生的观点附会五行学说,于是产生了《淮南子·地形训》中的如是说法:“正土之气也,御乎埃天;埃天五百岁生缺,缺五百岁生黄埃,黄埃五百岁生黄灏,黄灏五百岁生黄金,黄金千岁生黄龙,黄龙入藏生黄泉,黄泉之埃上为黄云,阴阳相薄为雷,激扬为电,上者就下,流水就通而合于黄海。偏土之气御乎清天,清天八百岁生青曾,青曾八百岁生青灏,青灏八百岁生青金,青金八百岁生青龙,青龙入藏生青泉,青泉之埃上为青云,阴阳相薄为雷,激扬为电,上者就下,流水就通而合于青海。牝土之气御乎赤天,赤天七百岁生赤丹,赤丹七百岁生赤灏,赤灏七百岁生赤金,赤金千岁生赤龙,赤龙入藏生赤泉,赤泉之埃上为赤云,阴阳相薄为雷,激扬为电,上者就下,流水就通而合于赤海。弱土之气御于白天,白天九百岁生白矾,白矾九百岁生白灏,白灏九百岁生白金,白金千岁生白龙,白龙入藏生白泉,白泉之埃上为白云,阴阳相薄为雷,激扬为电,上者就下,流水就通而合于白海。牝土之气御乎玄天,玄天六百岁生玄砥,玄砥六百岁生玄灏,玄灏六百岁生玄金,玄金千岁生玄龙,玄龙入藏生玄泉,玄泉之埃上为玄云,阴阳相薄为雷,激扬为电,上者就下,流水就通而合于玄海。”依其所言,各色金属可分别化为各色的龙,龙入藏而化为各色的泉,泉水化为蒸气升于天空,又由天空降雨落地,终汇于海。综观其整个演化过程,这里的龙充当的是金属化为泉水的中间媒介,这种观念可能是古人根据龙能潜入于渊的传统观念附会而来的。何新先生指出:“这实际上是以神话意象的形式而出现的一种自然本体论。这种本体论以‘龙’这种生物为意象,概括和解释了自然界中

泉水和天云的生成原因。”^①其论甚确。由此可知,这里所说的龙只是古人对物质转化形式的一种想象而已。

3. 出现于现实中的龙

我们知道,由原龙纹发展而来的龙纹经过了长期、复杂的演化,从形态到含义都远离了原龙纹所依据的动物原型。然而,龙的根必竟是深深地扎在现实存在的诸原型动物的土壤之中的。这些原型动物在原始宗教观念中的性质与在巫术活动中的作用,与后来的龙纹并无本质上的区别。因而,当龙形成之后,这些与龙有着渊源关系的原型动物在某种特定的情况下出现在人们面前,就有可能被人们视之为龙。在成书于战国的《左传》中,两次载有见龙事件,在当时均引起朝野的关注,其真实性是不容怀疑的。当我们了解了龙形成的来龙去脉以后,就对此不以为怪了。

我们知道,原龙纹的原型动物有鱼、鲵、猪、鳄、虎、蛇等,它们都有资格和可能被古人视之为龙。那么,《左传》中所载的出现于现实中的龙究竟是哪一种动物呢?虽然有关文献中全不见对当时所见之龙形态的描述,但我们从其记述的蛛丝马迹中依然可以看出,当时所见之“龙”几乎全部是鳄。春秋战国时期及以后的著述中对“龙”所作的动物性描写,如:“鳞,龙蛇之属。”(《周礼·梓人》)“从龙之为虫,可狎而骑也,然喉下有逆鳞径尺,婴之则杀人。”(《韩非子·说难》)“夫蛟龙伏寝于渊而卵割于陵。”(《淮南子·泰族训》)、“川渊者,龙鱼之居也。……川枯则龙鱼去之。”(《荀子·致士篇》)等等,也都与鳄的生态特征相似。

春秋战国时期学者所言之龙多带有鳄鱼色彩的观念源自于商,而究其根还是漳水流域先民的鳄崇拜观念。我们知道,出现于

^① 何新:《龙凤新说》,《诸神的起源》,三联书店,1986年。

漳水流域的原龙纹是以鳄为原型的，而濮阳西水坡遗址所属的仰韶文化后冈类型与商文化有着直系的渊源关系。濮阳距商文化中心安阳不远。文字学、考古学、文献记载等多方面资料一致表明，商族的起源地在今冀南、豫北一带，其中心地区正是漳河流域。^① 濮阳马庄现已发现了先商文化遗址，这进一步证实了以上论断。^② 我们再看濮阳西水坡仰韶文化遗址的文化面貌，遗址中出土的“鼎、罐、钵、碗及小口瓶等均见于后冈类型的遗址中，而且造型也基本一样。”^③ 后岗遗址位于河南安阳市洹河南岸，时代距今约 4680—4000 年。该遗址以三种文化堆积上下依次叠压而著名，下部为仰韶文化后岗类型，中部为河南龙山文化后冈二期类型，上部为商代文化遗存。^④ 严文明先生指出：“后冈二期文化有可能就是商族祖先的文化。”^⑤ 这样，濮阳西水坡仰韶文化与商文化的直系承接关系的脉络就清楚了。商代龙纹虽由多种原龙纹化合而成，但古老宗教观念的积淀使商人依然将鳄视作龙的正统原型。山西石楼桃花庄出土的晚商青铜龙纹觥，总体造型为源于漳河流域原龙纹的祖角龙；侧面主体纹饰为一祖角无足龙纹，后面跟着一条形象逼真的鳄纹；主纹两侧则填满了象鼻龙、蛇形龙等小型龙纹。^⑥（图 41）从中我们可以窥见商人心目中鳄与龙的密切关系。

殷商时期，中原气候温暖湿润，鳄、犀、象等现今生活在热带的

① 邹衡：《试论夏文化》，《夏商周考古学论文集》，文物出版社，1980 年。

② 北京大学考古专业商周组等：《晋豫鄂三省考古调查简报》，《文物》1982 年 7 期。

③ 濮阳市文物管理委员会：《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《文物》1988 年 3 期。

④ 石兴邦：《后冈遗址》，《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书出版社，1986 年。

⑤ 严文明：《龙山文化与龙山时代》，《文物》1981 年 6 期。

⑥ 谢青山、杨绍舜：《山西吕梁县石楼镇又发现铜器》，《文物》1960 年 7 期。

动物当时在黄河流域属于常见动物，^① 鳄经常被人们捕获。《礼记·月令》即有“季秋七月，伐蛟取鼉”的记载，鳄皮制作的鼉鼓是当时祭祀中重要的礼器，正所谓“鼉鼓逢逢，矇矇眊奏公”（《诗经·大雅灵台》）。由此可知，鳄虽与龙有密切关系，但二者毕竟是两码事。在日常生活中，鳄为平常的动物，可被捕杀、剥皮制鼓；在祭祀巫术中，鳄则经常以龙的身份出现，与巫师相互配合，此时鳄则具有通天神兽的含义了。（详见本书第四章）西周以降，中原地区气候变

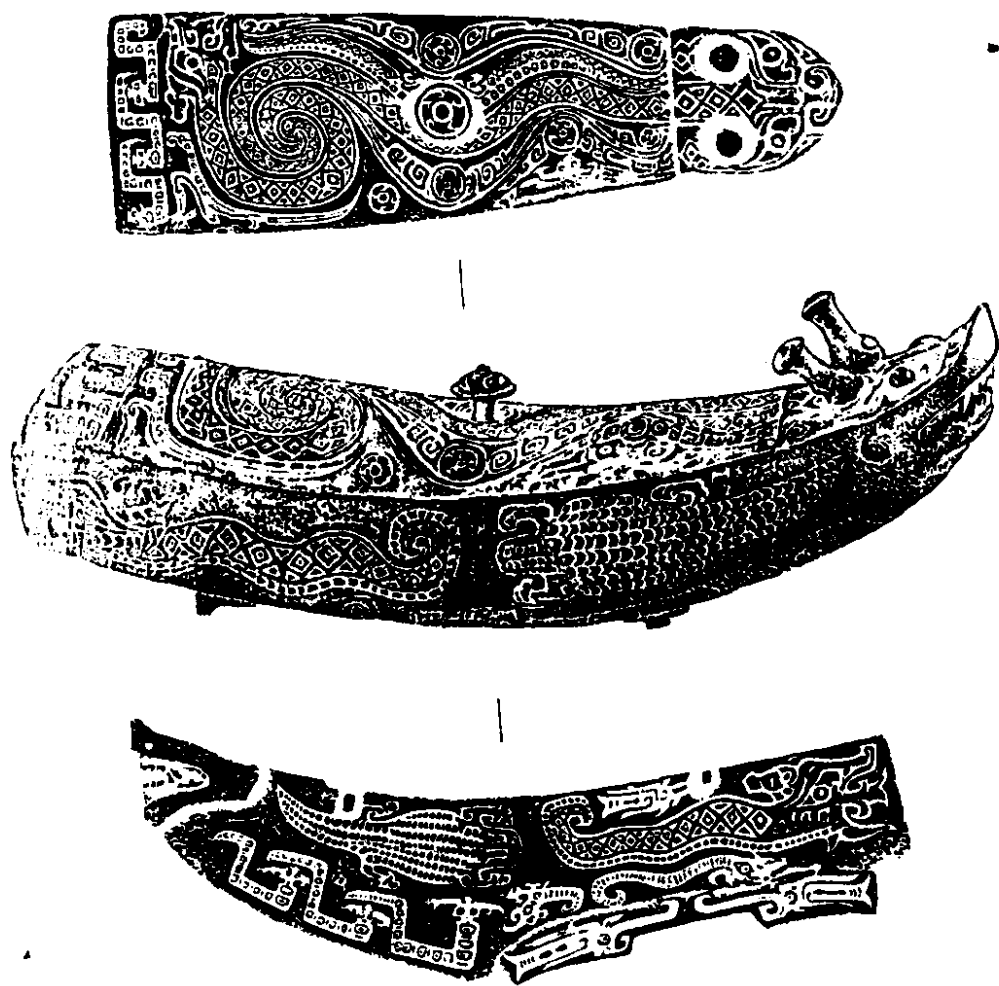


图 41 山西石楼桃花庄出土的晚商青铜龙纹鼉

① 参见竺可桢等：《中国近五千年来气候变迁的初步研究》，《考古学报》1972 年 1 期。

冷，鳄类已退至长江以南，北方虽有孑遗但已十分罕见。于是，人们将鳄的出现视作异常现象。鳄的罕见与神秘化，使人们将鳄和与其有渊源关系的龙联系起来是合乎情理的。

春秋时期，鲁昭公二十九年秋龙见于绛郊，引起魏献子与蔡墨的一番对话，语载《左传》。这是先秦古籍中关于出现于现实中的龙最重要的一篇文献。“秋，龙见于绛郊。魏献子问于蔡墨曰：‘吾闻之，虫莫知于龙，以其不生得也，谓之知，信乎？’对曰：‘人实不知，非龙实知。古者畜龙，故国有豢龙氏，有御龙氏。’献子曰：‘是二氏者，吾亦闻之，而不知其故。是何谓也？’对曰：‘昔有豢叔安，有裔子曰董父，实甚好龙，能求其嗜欲以饮食之，龙多归之。乃扰畜龙，以服事帝舜。帝赐之姓曰董，氏曰豢龙，封诸豢川，豢夷氏其后也。故帝舜氏世有畜龙。及有夏孔甲，扰于有帝。帝赐之乘龙，河汉各二，各有雌雄。孔甲不能食，而未获豢龙氏。有陶唐氏既衰，其后有刘累，学扰龙于豢龙氏，以事孔甲，能饮食之，夏后嘉之，赐氏曰御龙，以更豕韦之后。龙一雌死，潜醢以食夏后。夏后飧之，既而使求之。惧，而迁于鲁县，范氏其后也。’献子曰：‘今何故无之？’对曰：‘夫物，物有其官，官修其方，朝夕思之。一日失职，则死及之。失官不食。官宿其业，其物及至。若泯弃之，物乃诋伏，郁湮不育。故有五行之官，是谓五官，实列受氏姓，封为上公，祀为贵神，社稷五祀，是尊是奉。木正曰勾芒，火正曰祝融，金正曰蓐收，水正曰玄冥，土正曰后土。龙，水物也，水官弃矣，故龙不生得。不然，《周易》有之，在‘乾’䷀之‘垢’䷫，曰：‘潜龙勿用。’其‘同人’䷌，曰：‘见龙在田。’其‘大有’䷍曰：‘飞龙在天。’其‘夬’䷪曰：‘亢龙有悔。’其‘坤’䷁曰：‘见群龙无首，吉。’‘坤’之‘剥’䷖曰：‘龙战于野。’若不朝夕见，谁能物之？’”

从蔡墨所讲述的传说中，我们知道在新石器时代末期，确曾有豢养和训练龙的专业人员。这类人具有专门的知识与技术，深知龙

的生活习性与饮食习惯,能使龙驯服以供驭使。驭使龙绝非实用于一般人的日常生活,而是专门为统治者服务的。从这类养龙专业户倍受帝王重视并亲赐姓氏及领地的情况可知,这种服务对当时的统治者来说具有重要的意义。那么,统治者用这种驯服过的龙作什么呢?答案只有一个,就是将其运用于祭祀巫术。远古的祭祀巫术用马、牛、羊、鸡、犬、豕六畜为牲为人所共知,然而其中使用野兽(尤其是猛兽)的现象则往往被人们忽视。《周礼》虽成书于战国,但我们从中仍可窥见商周以至更早的宗教观念与礼仪。《周礼·地官司徒下》云:“凡国祭祀,审其誓戒,共其野牲,入野职野赋于玉府。”其中所言野牲当指野兽。同书又载:“圉人,掌圉游之兽禁,牧百兽,祭祀、丧祀、宾客共其生兽死兽之物。”可见上古设有管理、牧养野兽的专职人员,这些被豢养的野兽主要是为祭祀巫术服务。《周礼·夏官司马第四》又载:“服不氏,掌养猛兽而教扰之。凡祭祀,共猛兽。”这说明当时还有训练猛兽的专职人员。如果我们将这些记述与蔡墨所言可“扰畜龙”的专职人员相对映,就可以知道,所谓的豢龙氏、御龙氏也就是后来的圉人与服不氏,只不过前者驯养的猛兽只局限于龙而已。那么当时驯养的龙是什么动物呢?它不可能是蛇,因为《左传·庄公十四年》有关于“内蛇与外蛇斗于郑南门中”的记载,足见在《左传》中龙、蛇是不容混淆的两种动物。蔡墨讲述的远古的龙具有生于水、分雌雄、能驯养、能乘骑、能被杀食等特点,祁庆富先生认为这里的“豢龙”即“养鳄”是极有道理的。^①直到今天的东南亚国家,还有专门驯养鳄鱼的地方。现今非洲刚果河两岸的瓦格尼族人还有骑鳄比赛。“参赛者驱赶着训练有素的鳄来到河边,每条鳄鱼都拴有绳子,如同马套上了缰绳,比赛鼓声一响,勇

^① 祁庆富:《养鳄与豢龙》,《博物》1981年2期。

敢机智的选手就跃上鳄鱼背,驱使鳄鱼向终点冲去。”^①可见豢养、驱使鳄鱼并不是不可能的事。我们前面所谈到的濮阳西水坡 45 号大墓墓主人左鳄右虎的配制,其最初的原型也应是驱使驯服的猛兽参加巫术的形式,而后又演变为用其表现星象。(参见第一章第四节)蔡墨所言天帝赐给孔甲的两对龙分别称为河、汉。河、汉,旧释多认为是指黄河和汉水,这样,这两对龙似乎是以其产地命名的。夏代黄河与汉水流域确实都有鳄鱼生存,然而这两条水系相距较远,在当时的社会条件下是很难将活鳄鱼进行远距离徙移的。其实河、汉并非指的是黄河与汉水,而是指天上的银河。古人以河、汉称银河由来以久,《庄子·逍遥游》云:“肩吾问于连叔曰:‘吾闻言于接舆,大而无当,往而不返,吾惊怖其言,犹河汉而无极也。’”唐成玄英疏:“犹如上天河汉,迢遞清高,寻其源流,略无穷极。”《诗经》有“维天有汉,监亦有光”(《小雅·大东》)、“倬彼云汉,昭回于天”(《大雅·云汉》)等诗句。《广志》曰:“天河曰银汉,又曰银河,亦曰天汉、天津、绛河、明河。”由此可见,天帝是以星象命名这两对龙(鳄)的,这与濮阳西水坡先民用原龙纹表现星象的宗教观念一脉相承。从魏献子“今何故无之”的问话与蔡墨“水官弃矣,故龙不生得”的回答可知,春秋战国时期,中原地区鳄已十分罕见,在祭祀巫术中以鳄代龙的作法也早已绝迹。蔡墨不识其中原由,只好以附会五行学说的臆测加以解释了。我们知道,《周易·乾卦》中所言的龙,指的是天象中的东宫龙宿,蔡墨却错误地将其与出现于现实中的龙相混淆,以至得出“若不朝夕见,谁能物之”的结论。由此可见,早在春秋战国时期,人们对龙的认识就已十分模糊了。

了解了这一切,我们再看《左传·昭公十九年》关于见龙的记载就好理解了。“郑大水,龙斗于时门之外洧渊。国人请为禴焉,子

^① 参见《中国体育报》1988 年 7 月 3 日的有关报道。

产弗许，曰：‘我斗，龙不我覩也。龙斗，我独何覩焉？禳之，则彼其室也。吾无求于龙，龙亦无求于我。’乃止也。”从记载中可知，这次龙的出现与郑国发生水灾有关，足见该龙是一种与水有密切关系的动物；它们彼此之间能争斗，说明其性情较为凶猛。这一切都符合鳄的生活习性与性格特征。百姓对此请求举行禳灾祈福的祭祀，并非全无根据，因为远古确实存在过以鳄代龙用于祭祀巫术的作法。子产拒绝祭祀的原因，一是“则彼其室”，二是“吾无求于龙，龙亦无求于我”。“龙”在祭祀巫术中的确具有神兽身份，然而它们出现在自己的居住之处，就只是一般的动物了；何况它们只是自己在斗，并未与人类活动产生关联，因而没有祭祀的必要。由此可见，子产拒绝祭龙，并非出于唯物主义观念，只是他身为郑国大臣，比百姓更为熟知祭祀巫术中使用动物的原委，深谙其中三昧罢了。

值得指出的是，《左传》中所载见龙，在当时只是引起朝野的一些议论，并未产生很大的震动，亦无人将龙的出现与当时的政治、社会相联系，其记载是客观、平实、可信的。秦汉以降，世人对龙的认识更加模糊，统治者出于政治目的，将龙的出现与人事相联系，从而在社会上产生了极为恶劣的影响。此后见龙事件虽不绝于史，但所述情况极为混乱，多系诬妄、附会之言，从而失去了先秦古籍中见龙记载所具有的真实意义。

4. 由自然现象附会而来的龙

龙形成以后，它那远离现实的怪异形象与上天入地的神奇能力构成了先民的敬畏与崇拜，同时也引起了先民的好奇与想象。大自然中一些不常见的自然现象同样会引起先民的惊惧与关注，缺乏科学知识的先民对这类自然现象的认识与理解只能求助于丰富的想象，于是某些奇异的自然现象很自然地被先民附会为与龙有关。这种附会丰富了古籍中龙的内涵，也引起了后人对龙认识上的

混乱。现将附会为龙的自然现象择要分述于下。

(1) 极光

极光,是在电离层上空所发生电磁的光学现象,一般只在南北两极附近的高纬度地区才能看到。极光出现的方式往往突然而短暂,其亮度一般较高,形态千变万化,色彩五彩缤纷。尤其是褶状弧类极光,呈具有明显轮廓的弧状,很容易使人联想起神秘莫测的龙来。^①

《山海经·大荒北经》云:“西北海之外,赤水之北,有章尾山。有神,人面蛇身而赤,身长千里,直目正乘,其瞑乃晦,其视乃明,不食,不寝、不息,风雨是谒。是烛九阴,是谓烛龙。”《山海经·海外北经》中也有一段类似的神话:“钟山之神,名曰烛阴,视为昼,瞑为夜,吹为冬,呼为夏,不饮,不食,不息,息为风,身长千里。在无胥之东。其为物,人面,蛇身,赤色,居钟山下。”很明显,这两段记述说的是同一事物,一条巨大的能照亮黑夜的龙。“烛龙”神话出现很早,战国大诗人屈原就发出过“日安不到,烛龙何照?”(《天问》)的疑问。《楚辞·大招》中则有“北有寒山,逴龙赭只”之句,洪兴祖注“疑此逴龙即烛龙也。”甚是。值得注意的是,这一神话中的龙与古籍中一般所言之龙不同,它全无生物特征,不受外界控制,身长千里能控制昼夜,而它的居地竟然是日照不到的地方。

关于烛龙的居地,《淮南子·地形训》云:“烛龙,在雁门北,蔽于委羽之山,不见日,其神人面龙身而无足。”“北方曰积冰,曰委羽。(高诱注:委羽,山名。在北极之阴不见日也。)”关于北方,该书还有一系列描述:“北方曰大冥,曰寒泽。”“北方有不释之冰。”“北方,幽晦不明,天之所闭也,寒冰之所积也,蛰虫之所伏也。”很明显,这积满寒冰、幽晦不明的北方,所指的应是长夜中的北极。烛龙

^① 参见陈遵妫:《中国天文学史》第三册第八章,上海人民出版社,1984年。

的身体呈长达千里的蛇形,带有红色,眼睛竖生、眼睑呈两条直缝(直目正乘),能利用眨眼来控制夜空的明暗,它的原型不是极光又是什么呢?!^①

(2)虹

雨后彩虹是分布普遍的自然现象。它像一座七彩的大桥飞架于雨后的天地之间,瑰丽而壮观。虹有时可见两条,明显的一条称

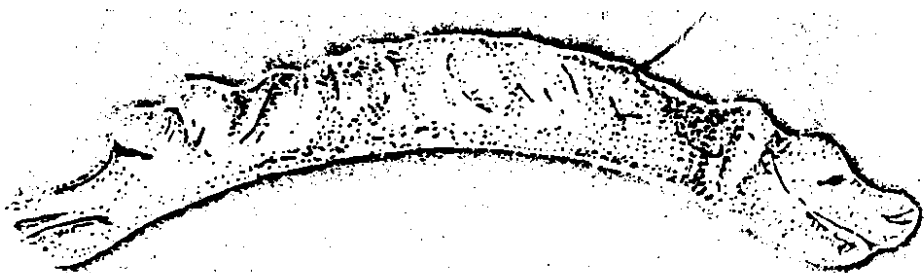



图 42 辽宁喀左县东山嘴红山文化
遗址出土的“双龙首璜形玉饰”

主虹;主虹外侧较暗的一条为副虹,中国古籍中称作“霓”。虹五彩、硕长、沟通天地的形态及其和雨水的密切关系,使先民将其与龙联系了起来。

商代甲骨文中“虹”字作,很像一条拱起身躯的双头龙。从考古资料分析,商代甲骨文“虹”字的原型很可能采自象征虹的双龙首玉璜。这类玉璜,目前所知最早的见于辽宁喀左县东山嘴红山文化遗址,发掘简报称其为“双龙首璜形玉饰”。该玉璜的“双龙首”呈猪首形,显然还属于辽河流域的原龙纹。(图 42)殷墟妇好墓中出土的商代龙首玉璜,一端呈龙首,另一端呈龙尾,这当是双龙首玉璜的变化形式。(图 43)到了春秋战国时代,双龙首玉璜已广为流行于世。《山海经·海外东经》云:“蜃在其北,各有两首。(郭璞注:虹,蜃蛸也。)”《说文》云:“虹,蜃蛸也,状似虫。”似乎都是从甲

^① 参见何新:《烛龙神话的真相》,《诸神的起源》,三联书店,1986年。

骨文虹字附会而来的说法。由于虹与雨紧密相关，人们遂幻想其为饮水于河之龙，这就是“虹，自北饮于河”（《殷虚书契菁华》）的说法。虹既被附会于龙，也就引起了先民的敬畏，因而《诗经·邶风·蝃蝀》中有“蝃蝀在东，莫之敢指”的诗句。

到了汉代，作双头龙形状的虹图象还见于画像石。（图44）山东嘉祥汉像石的雷公雨师图中，虹呈

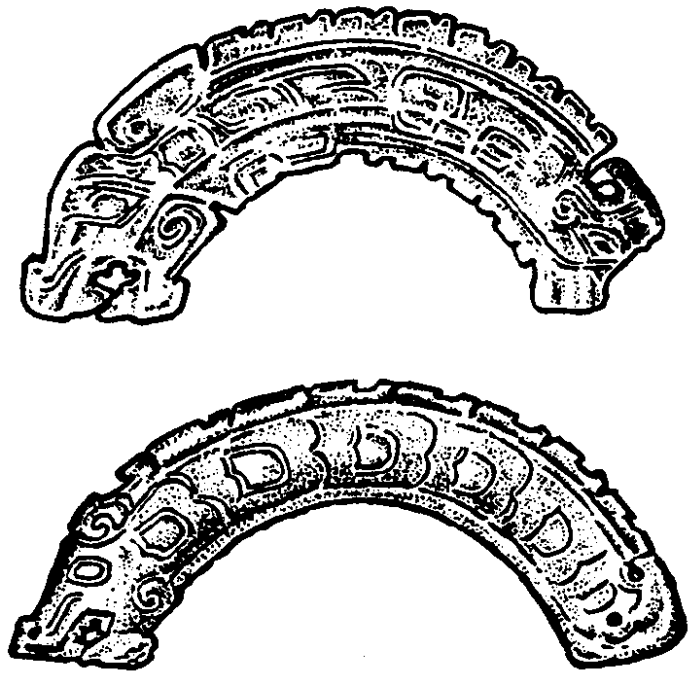


图43 河南安阳殷墟妇好墓出土的龙纹玉璜



图44 河南唐河县针织厂出土的西汉画像石“龙形虹图”

两首垂地的龙形，虹的顶端雨师还在播雨放电。（图45）有趣的是，长沙马王堆三号汉墓出土的帛书《天文气象杂占》中，关于虹的占文上方，虹被绘作背脊微拱的兽形龙，其中还有被称作“双虹”



图 45 山东嘉祥汉画像石“雷公雨师图”中的龙形虹

的图形,正体现了虹霓之象。^①由于龙多具有代天赐福降祸之神使的身份,于是古籍中亦有“夫虹蜺,天使也,降于邪则为戾,降于正则为祥”之说。

(3)龙卷风 雷电

龙卷风是大气中旋转的漏斗状云气团,其最明显的特征是从猛烈雷暴的积雨云向下伸展成漏斗状云,其破坏力很大。龙卷风与雷雨关系密切,其外形又极似见尾不见首的蛇尾,因而很容易被古人附会为龙。

元代学者杨瑀撰《山居新话》载元至正七年(1347年)“是日忽二龙降于豪强之家,凡厅堂所有床椅窗户皆自相奋击,一无完者……龙所过之地,作善之家,分毫无犯。”同书又载至正戊子(1348年)“小寒后七日,即十二月望,申正刻,四黑龙降于南方云中,取水,少顷又一龙降东南方,良久而没。俱在嘉兴城中见之。”上述记载的年、月、日、时均具体、准确,其可信程度极高。^②文中所言诸龙显然指的是龙卷风。龙卷风经常成串发生,有时从同一云底伸下几个龙卷,这就是文中所记的多龙并现的现象。

与龙卷风关系密切的雷电,往往产生巨大的能量。闪电细长勾折的形状、雷击树木时的伟力都会引起古人的惊怖与联想,于是就产生了雨时雷电为龙升天的说法。

东汉王充在《论衡·龙虚篇》中说:“见雷电发时,龙随而起;当雷电击树木之时,龙适与雷电俱在树木之侧,雷电去,龙随而上,故谓从树木之中升天也。实者,云龙同类,感气相致,故易曰:‘云从龙,风从虎’。”由此可知,雷电为“天取龙”的观念在东汉曾广泛流行。

^① 参见王子今:《龙与远古虹崇拜》,《文物天地》1989年4期。

^② 参见周桂钿:《天地奥秘的探索历程》第六章,中国社会科学出版社,1988年。

(4)古生物化石

“蛇折鳞于平皋，龙脱骨于深谷。亮物类之迁化，疑斯灵之解壳”(《曹集铨评·神龟赋》)。埋葬于地下的古生物化石种类繁多，一但经风雨剥蚀露出地表，或被人们挖到，就会引起人们的惊奇与想象。尤其是生活于距今约2.3亿年至0.7亿年的中生代的恐龙化石，大多体型巨大，具有长尾。古人见到这种世间所没有的巨兽骨骼，很自然地会联想到龙。因而，至今仍有人将古生物化石称为“龙骨”。

《汉书·沟洫志》有关于“自征引洛水至商颜下。……穿得龙骨，故名曰‘龙首渠’”的记载。《述异记》云：“普宁县有龙葬洲，父老云：‘龙蜕骨于此洲，其水今犹多龙骨。’按山埠冈岫能兴云雨者皆有龙骨，或深或浅，多在土中，齿、角、尾、足宛然皆具。大者数十丈或盈十围，小者才一二尺、或三四寸，体皆具焉。尝因采取见之。”(引自《太平广记》)根据古生物知识可知，具齿、角、尾、足而身长数丈的古生物只能是中生代的恐龙。恐龙的种类极多，大小悬殊，因古地理环境的制约和水流搬运的作用，它们的遗体往往会集中出现，这种现象与记述所言十分吻合。

宋代科学家沈括的《梦溪笔谈》中也有类似的记载。“治平中泽州人家穿井，土中见一物蜿蜒如龙蛇，大畏之，不敢触。久之见其不动，试摸之，乃石也。村民无知，遂碎之。时程伯纯为晋城令，求得一段鳞甲，皆如生物。盖蛇蜃所化，如石蟹之类。”(卷二十一《异事》)沈括认为挖出的如龙蛇之石为生物化石，的确难能可贵。从记述中的描述分析，这件古生物化石当为生长于古生代石炭纪至二叠纪的一种高大植物“鳞木”的茎干。鳞木的茎干布满螺旋状排列的菱形叶座，极似鳞甲，因而被古人误认为是龙蛇所化。

被古人附会为龙的自然现象还有多种，不拟赘述。综上所述，我们可以看出，由自然现象附会而来的龙在关于龙的文献记述中

并不占有重要地位。

五、龙的含义

我们在弄清了古代文物与文献中龙的内涵之后,进一步要探讨的是上古时期龙的含义。由于龙的基础含义具有一定的稳定性和延续性,我们在探讨中所用材料不再局限于上古,而是扩展到秦汉。

1. 人神通天的助手与坐骑

我们知道,龙纹是从原龙纹演化而来的。原龙纹虽有多种,但充当沟通天地的媒介和人神通天的助手是诸多原龙纹所共有的、也是最主要的含义。由于商人创造龙纹的思想基础与前代并无本质上的区别,因而原龙纹的这一主要含义也是龙纹最主要的含义。只是龙这一含义的使用,更带有垄断性质而已。

我们知道,史前诸原龙纹出现得并不普遍,不仅数量稀少,而且除少数出土情况不明者外,绝大多数均出现在随葬丰富的大墓之中。我们可以说,原龙纹已非先民普遍使用的一般纹饰,而带有被权力、地位特殊者垄断的色彩。然而这种区域性的局部垄断,对大一统的商王朝来说还是一种不能容忍的分散与泛滥。商人的集中与垄断,既创造了龙,也厘定了龙的含义。

商人这种集中与垄断,也就是后来衍化出的“重黎绝天地”神话的历史背景。据《尚书·周书·吕刑》载:“苗民弗用灵,制以刊,惟作五虐之刑曰法,杀戮无辜……皇帝哀矜庶戮之不辜,报虐以威,遏绝苗民,无世在下。乃命重、黎绝地天通,罔有降格。”《国语·楚语》中还有楚国大巫师观射父对《尚书》中这一记述的进一步解释。观射父说:“古者民神不杂,民之精爽不携贰者,而又能齐肃衷

正,其智能上下比义,其圣能光远宣朗,其明能光照之,其聪能听彻之,如是则明神降之,在男曰覡,在女曰巫。是使制神之处位次主,而为之牲器时服,而后使先圣之后有光烈,而能知山川之号、高祖之主、宗庙之事、昭穆之世、齐敬之勤、礼节之宜、威仪之则、容貌之崇、忠信之质、禋絜之服,而敬恭明神者,以为之祝。使名姓之后,能知四时之生、牺牲之物、玉帛之类、采服之仪、彝器之量、主次之度、屏摄之位、坛场之所、上下之神、氏姓之出,而心率旧典者为之宗。于是乎有天地神民类物之官,是谓五官,各司其序,不相乱也。民是以能有忠信,神是以能有明德,民神异业,敬而不渎,故神降之嘉生,民以物享,祸灾不至,求用不匮。及少皞之衰也,九黎乱德,民神杂糅,不可方物。夫人作享,家为巫史,无有要质。民匮于祀,而不知其福。烝享无度,民神同位,民渎齐盟,无有严威。神狎民则,不蠲其为。嘉生不降,无物以享,祸灾荐臻,莫尽其气。颛顼受之,乃命南正重司天以属神,命火正黎司地以属民,使复旧常,无相侵渎,是谓绝地通。”^① 从中国考古、历史资料分析,观射父所言的“古者”,当是对新石器时代早期原始宗教情况的想象;所谓“少皞之衰”时,当是对新石器时代末期社会动荡不安、阶级分化加剧的追忆;而“重、黎绝地通”,当指商王朝建立新的社会及宗教秩序。天地既被阻断,只有新时代的统治者(大巫覡)才能运用巫术手段通往天界。这类巫术手段最典型的一项就是最富新时代特色的“铸鼎”(铸造青铜礼器),而龙又是鼎上最富有新时代特色的通天纹饰,于是就产生了《史记·封禅书》所载齐国术士公孙卿所言的神话。“黄帝采首山铜,铸鼎于荆山下。鼎既成,有龙垂胡髯下迎黄帝。黄帝上骑,群臣后宫从上者七十余人,龙乃上去。余小臣不得上,乃

^① 参见张光直:《商周神话之分类》(《中国青铜时代》,三联书店,1983年版)中对有关文献进行的分析。

悉持龙髯，龙髯拔，堕，堕黄帝之弓。百姓仰望黄帝既上天，乃抱其弓与胡髯号。”为什么鼎成而龙下？这正说明铸鼎是沟通天地的一种手段，而龙是沟通天地的使者。鼎上的龙纹也就是能接统治者上天的神龙，因为在古人的眼中，艺术的形象与真实的物体并无本质的区别。时代较晚的“画龙点睛”神话最能说明中国先民的这种宗教艺术观念。“始皇元年，骞霄国献刻玉善画工名裔。使含丹青以漱地，即成魑魅及诡怪群物之象；刻玉为百兽之形，毛发宛若真矣。……又画为龙凤，骞翥若飞。皆不可点睛，或点之，必飞走也。”（晋《拾遗记》卷四）以往读这类神话，人们往往着眼于神话表层所流露的对古代艺术家高超技艺的浪漫式赞美，而神话深层隐藏的却是古人所持的艺术形象与原型实体可以相互转换的原始宗教观念，而后者正是这类神话产生的土壤。至于黄帝铸鼎神话中，黄帝及群臣、后宫登龙，而小臣、百姓不得上的情节，正说明商代以降通天工具龙为高级统治者所垄断的情况；“乃抱其弓与胡髯号”，则活划出了地方势力被剥夺通神权力后的痛苦与绝望。

正因为龙是沟通天地的使者，古籍所载传说的一些天神人主索性以龙为坐骑，乘龙往来于天地之间。这种“乘龙”的观念也是由来已久的。早在新石器时代，濮阳西水坡墓葬中就出现过乘“龙”（鳄）的蚌塑图象，良渚反山的玉雕“神人兽面纹”更是先民乘骑神兽通天观念的形象化表述；商代金文中则有𪔐字（王孙钟），郭沫若先生释为巫祝之祝的本字，而其形颇似人乘于龙背。^①先秦古籍中的“乘龙”神话则是这一观念的延续与发展。《韩非子·十过》载晋平公乐师师旷所述的远古传说：“昔者，黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方竝辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤凰覆上，大合鬼神，作为清角。”

① 本材料转引自何新：《龙凤新说》，《诸神的起源》，三联书店，1986年。

这里龙是以驾车的神兽出现的,此外如虎、狼、腾蛇、凤凰皆为黄帝的助手与伙伴。《大戴礼记》载黄帝、颛顼、帝喾皆乘龙。“黄帝黼黻衣,大带,黼裳,乘龙扈云,以顺天地之纪,幽明之故,生死之说,存亡之难。”“颛顼,……乘龙而至四海,北至于幽陵,南至于交趾,西济于流沙,东至于蟠木。”帝喾则“春夏乘龙,秋冬乘马,黄黼黻衣,执中而获天下。”《括地图》所载神话中,禹也乘龙。“禹诛防风氏,夏后德盛,二龙降之,禹使范氏御之。以行经南方,防风神见禹,怒射之,有迅雷,二龙升去。”战国时期楚国大诗人屈原《九歌》中描写神人乘龙在天空飞行的瑰丽诗句更是比比皆是,如“龙驾兮帝服,聊翱游兮周章”(《云中君》);“驾飞龙兮北征,遭吾道兮洞庭”(《湘君》);“乘龙兮辚辚,高驰兮冲天”(《大司命》);“驾龙輶兮乘雷,载云旗兮委蛇”(《东君》);“乘水车兮荷盖,驾两龙兮骖螭”(《河伯》)等等。浪漫的诗人甚至幻想自己也乘上了龙车,“为余驾飞龙兮,杂瑶象以为车”;“驾八龙之婉婉兮,载云旗之委蛇”。(《离骚》)汉画像石(砖)中多有仙人乘龙及驭龙驾车行空的图画,(图46)其含义明显源自先秦的神人乘龙观念。



图 46 河南郑州出土的汉画像砖“仙人乘龙图”

龙既然是沟通天地的使者,自然要担负起引导或负载人的灵魂升天的任务。我们知道,新石器时代的原龙纹中大多带有引导墓主人灵魂升天的含义,商代以降的龙纹只是继承了这一古老含义而已。1949年2月在长沙东南郊陈家大山楚墓中发现的帛画“人物龙凤图”当是龙凤引导墓主人灵魂升天含义的典型图解。(图47)“人物龙凤图”右下方为一宽衣长裙女子,双手合十,目视前方,神情端庄;人物上方为一龙一凤,龙居左侧,蛇身双足,曲身仰首而上;凤居右侧,长尾飞卷,昂首展翅而翔。^①熊传新先生认为:龙、凤皆似欲飞向天国,它们都是人神升仙登天乘驾的工具;根据墓葬共存文物考察,女子当为墓主人;龙凤人物三者关系密切,反映了我国古代“引魂升天”的迷信思想。^②其说甚是。^③孙作云先生说:“我利用《离骚》和《九辩》中谈到升仙时,‘吾令凤鸟飞腾兮,继之以日夜’,及‘左朱雀之茝茝(飞貌)兮,右苍龙之跃跃(腾起貌)’,来解释这画的用意,是祝福死者升仙,当中的女子即死者。”^④更具有说服力。龙负载墓主人灵魂升天的图象以1973年湖南长沙子弹库楚墓出土帛画“人物驭龙图”最为典型。(图48)图中男子高冠宽服,头上罩有伞盖,手抚佩剑,驭龙而行;龙身躯硕长弯作舟形,头上独角高树,上唇长卷,有足有鳍,尾分两叉,摆颈昂首作飞升状;龙尾上立一鹤形飞鸟,龙身下有一游鱼并行。出土这件帛画墓葬中的墓主人是一位40岁左右的男性,因而画中男子当为墓主人形象,整个帛画的主体很明显是龙负载墓主人的灵魂升天。^⑤

① 李学勤:《楚帛画》,《中国大百科全书·考古学》,中国大百科全书出版社,1968年。

② 熊传新:《对照新旧摹本谈楚国人物龙凤帛画》,《江汉论坛》1981年1期。

③ 有关“人物龙凤图”的研究,还可参见王建中:《长沙陈家大山楚墓帛画的命名及其它》,《楚文化觅踪》,中州古籍出版社,1986年。

④ 孙作云:《〈楚辞〉与上古史研究》,《史学月刊》1990年6期。

⑤ 湖南省博物馆:《新发现的长沙战国楚墓帛画》,《文物》1973年7期。



图 47 湖南长沙陈家大山楚墓出土的帛画“人物龙凤图”



图 48 湖南长沙子弹库楚墓出土的帛画“人物驭龙图”

中国上古时代以龙为沟通天地使者的原始宗教观念,造就了龙飞升于天空的能力与形象。后世不识其源,既将龙考为一种实有的动物,又无法抹杀其飞行于天的特性,这对无法调和的矛盾遂构成了一个难解之谜。从东汉王充《论衡·龙虚篇》对龙飞升特性的苦心解释,我们可以知道,早在汉代人们对龙的这种误解和疑问就已存在了。现在是解开这一疑团的时候了。

2. 影响云雨河泽的神兽

新石器时代原龙纹原型中的鱼、鲵、鳄、猪、蛇均与水有密切的联系。尤其是鱼、鲵、鳄、蛇,不仅长期生活于水中,其生态还因天气的阴晴云雨而有所变化。如鳄,在下雨之前,有用胸腔排气,发出类似吼声巨响的习性,可以起到预告阴雨的作用。^① 因此,先民很容易将它们视为致雨的精灵。直到明代医药学家李时珍在《本草纲目》中还认为鳄(鼉)“能吐气成雾致雨”。可以推想,新石器时代原龙纹多带有水中神兽的含义。原龙纹的这一含义被龙所继承,于是龙不仅具有天神助手的身份、飞升于天的能力,还有影响云雨河泽的神通。

商代流行一种雕作龙形的玉。据汉代许慎《说文解字·玉部》“珑,祷旱玉也,为龙纹;从玉,龙声。”的记述可知,这种龙形玉当称作“珑”,是在天旱时求雨用的礼器。我们由此可知,商人已有龙可致雨的观念。商代甲骨文中还有向龙卜问未来天气晴雨状况的内容,也是这一观念的明确反映。这种观念在《周易·乾卦·文言》中被总结为“云从龙,风从虎”。自古以来,人们对龙具有影响云雨神通的说法深信不疑。象东汉唯物主义哲学家王充,虽然力主龙非神物说,但仍将龙能登云降雨视为定论。他认为:“夫龙之登玄云,古

① 参见何新:《龙:神话与真相》第三章,上海人民出版社,1989年。

今有之，……方今盛夏，雷雨时至，龙多登云。云龙相应，龙乘云雨而行，物类相致，非有为也。”（《论衡·感虚篇》）他还说：“龙闻雷声则起，起而云至，云至而龙乘之。云雨感龙，龙亦起云而升天。天极云高，云消复降。”（《论衡·龙虚篇》）由此可见，中国古代龙与云雨相关观念的深入人心。

龙影响云雨河泽的神通与它那天神使者与助手的身份相结合，于是就产生了黄帝与应龙的神话。“蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水。蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。魃不得复上，所居不雨。”（《山海经·大荒北经》）《广雅·释鱼》云：“有翼曰应龙。”在这段神话里，这条长翅膀的龙是以黄帝助手的身份出现的，它用“蓄水”战术与蚩尤作战，其目的是想造成干旱。它在魃的帮助下终于达到了这一目的，获得了胜利。这次战争，使魃与应龙都失去了升天的能力。“应龙处南极，杀蚩尤与夸父，不复得上，故下数旱。旱而为应龙之状，乃得大雨。”（《山海经·大荒东经》）由此可知，应龙与魃都会造成干旱，但二者又有所不同。应龙造成的干旱是由于它“蓄水”而致，于是人们就通过巫术手段创造一条自己的应龙，利用其蓄水的能力致雨。《山海经》中还有一段关于应龙的记载：“应龙已杀蚩尤，又杀夸父，乃去南方处之，故南方多雨。”（《大荒北经》）那么，应龙所在之地究竟是多旱还是多雨呢？这两条貌似矛盾的记述，其实有着相同的含义，这就是应龙具有影响晴雨旱涝的神通。

龙作为神兽，在神话中当然不属于黄帝专有，因而在“大禹治水”的神话中，应龙又作为大禹的助手出现了。“禹治洪水时，有神龙以尾画地，导水所注当决者，因而治之也。”（《天问》王逸注）由此而产生了战国大诗人屈原那“河海应龙，何尽何历？”的疑问。晋王嘉《拾遗记》中也有关于这一古老神话的记述：“禹尽力沟洫，导川夷岩，黄龙曳尾于前，玄龟负青泥于后。玄龟，河精之使者也。”这里

龙的神通主要表现于它控制河泽的能力。龙相助于禹,也是它那天神助手的身份所决定的,因而古籍中还有“禹平天下,二龙降之,禹御龙行域外,周遭而还。”(敦煌旧抄《瑞应图》引《括地图》)的记载。如果我们将其与前文所列“乘龙”资料相比较,就会发现二者几乎没有什么区别。有些学者由此而认为这说明了龙是夏的图腾,这种说法是缺乏说服力的。在古人的观念中,龙一直居于神的助手与仆从地位,龙一旦犯了错误,就会受到神的惩罚。《巫山县志》载:“斩龙台,(巫山县)治西南八十里错开峡,一石特立。相传禹王导水至此,一龙错开水道,遂斩之。故峡名错开,台名斩龙。”这一神话显系古人观山川水势,联系龙助禹导水的神话附会而成,其形成时代也相当晚;但神话中龙与神的关系却是与上古观念一脉相承的。龙为水中神兽的地位从《天问》王逸注中亦可窥得一斑。《天问》云:“帝降夷羿,革孽夏民,胡射夫河伯,而妻彼雒嫫?”王逸注:“传曰:河伯化为白龙,游于水旁,羿见射之,眇其右目。河伯上诉天帝,曰:‘为我杀羿。’天帝曰:‘尔何故得见射?’河伯曰:‘我时化为白龙出游。’天帝曰:‘使汝深守神灵,羿何从得犯?汝今为虫兽,当为人所射,固其宜也。’”由此可见,河伯化龙出游,是一种自轻自贱的作法。龙再有神通,也只是神兽而已;因而羿见龙而射完全合乎常理,并无罪过可言。龙与神地位的差异就在于此。

3. 显示吉祥灾变的灵物

在远古的动物崇拜观念中,代神赐福降祸是崇拜性动物的基本功能,作为动物崇拜观念产物的原龙纹自然也不例外。这一功能被龙所继承,由是龙也具有显示吉祥与灾变的作用。

据古代文献记载可知,古人认为,凡统治者的作为顺乎天意,就能导致年景风调雨顺、社会平定昌盛,于是就会有奇禽异兽出现来显示祥瑞。这种奇禽异兽可有多种,其中主要为龙、麟、凤、龟四

灵。《礼记·礼运》云：“故圣人作则，必以天地为本，以阴阳为端，以四时为柄，以日星为纪；月以为量，鬼神以为徒，五行以为质，礼义以为器，人情以为田，四灵以为畜。……何谓四灵？麟、凤、龟、龙，谓之四灵。故龙以为畜，故鱼鳖不淦；凤以为畜，故鸟不獠；麟以为畜，故兽不狘；龟以为畜，故人情不失。”这里明显指出，“圣人”应能掌握与利用四灵，使之为自己服务。《管子·小匡》载有：“昔人之受命者，龙龟假，河出图，洛出书，地出乘黄”的神话，这里的龙、龟与河图、洛书、乘黄（一种“似骐，背有两角”^①的神兽）一样，既显示祥瑞，又是为“受命者”服务的。

汉代是动物显示灾祥观念盛行的时代，这种观念与“五德终始说”相融汇，遂产生《史记·封禅书》中“黄帝得土德，黄龙地螾见。夏得木德，青龙止于郊，草木畅茂。殷得金德，银自山溢。周得火德，有赤鸟之符。今秦变周，水德之时。昔秦文公出猎，获黑龙，此其水德之瑞”的说法。那么汉代应以何德王天下呢？“鲁人公孙臣上书曰：‘始秦得水德，今汉受之，推终始传，则汉当土德，土德之应黄龙见。宜改正朔，易服色，色上黄。’是时丞相张苍好律历，以为汉乃水德之始，故河决金堤，其符也。年始十月，色外黑内赤，与德相应。如公孙臣言，罢之。后三岁，黄龙见成纪。文帝乃召公孙臣，拜为博士，与诸生草改历服色事。其夏，下诏曰：‘异物之神见于成纪，无害于民，岁以有年。朕祈郊上帝诸神，礼官议，无讳以劳朕。’”（《史记·封禅书》）由此可知，西汉初期，张苍的“水德说”曾占据上风，而孙公臣的“土德说”竟以远在成纪（今甘肃天水一带）的黄龙出现事件而终获胜利，张苍也“由此自绌，谢病称老。”（《史记·张丞相列传》）像这样的朝廷大事竟以一次“见龙”的偶然事件为依据，显然只有

① 采《周书·王会》说：“白民乘黄。乘黄者，似骐，背有两角。”疑其原型为双峰驼。

在当时的宗教背景下才会出现这种现象。东汉学者王充极力主张龙是一种普通的动物,然而他却也认为:“夫恒物有种类,瑞物无种适生,故曰‘德应’,龟、龙然也。”(《论衡·讲瑞篇》)“野出感龙,及蛟龙居上,或尧、高祖受富贵之命,龙为吉物,遭加其上,吉祥之瑞,受命之征也。”(《论衡·奇怪篇》)“唐、虞之时,豢龙御龙,龙常在朝。夏末政衰,龙乃隐伏。”(《论衡·感虚篇》)据史书记载,汉建初五年(80年)“有八黄龙见于泉陵”(《后汉书·肃宗孝章帝纪》)。王充认为这是典型的龙示土德的现象。“湘水去泉陵城七里,水上聚石曰燕室丘,临水有侠山,其下岩峻,水深不测。二黄龙见,长出十六丈,身大于马,举头顾望,状如图中画龙,燕室丘民皆观见之。去龙可数十步,又见状如驹马,小大凡六,出水遨戏陵上,盖二龙之子也。并二龙为八,出移一时乃入。……鲁人公孙臣,孝文时言土德,其符黄龙当见。其后,黄龙见于成纪。成纪之远,犹零陵也。孝武、孝宣时,黄龙皆出。黄龙比出,于兹为四,汉竟土德也。”王充认为:“黄为土色,位在中央,故轩辕德优,以黄为号。皇帝宽惠,德侔黄帝,故龙色黄,示德不异。东方曰仁,龙,东方之兽也,皇帝圣仁,故仁瑞见。”(《论衡·验符篇》)文中对“八龙”的描述具体而生动,不像是完全出于杜撰,那么这是一种什么动物呢?泉陵大龙“身大于马”,可见“长出十六丈”当指的是龙身与尾相加的长度,这说明泉陵龙的身躯与尾部有明显的界限,只是龙的总长度被夸大了而已;“出水遨戏陵上”,说明该龙是一种两栖动物,那么它不是鳄又是什么呢?鳄头与马头有些相象,这可能就是“状如马驹”的来源了。汉时湘江一带鳄已罕见,世人见鳄引以为奇,纷纷传扬,官员们借此机会向朝廷报称祥瑞以邀宠,朝廷也就顺水推舟以粉饰太平,这就是泉陵见八龙的真相。这种充满功利主义色彩的以讹欺人之举,竟能博得王充这样大学者的信任,足见以见龙为祥瑞这一宗教观念影响之巨。然而,正像郑国大夫子产对待“龙斗”采取实用主义态度

一样,春秋战国时期的高级官员可以说是深知其中奥妙,因而也就能完全清醒地利用宗教观念为政治服务。《管子·轻重丁》载:“龙斗于马谓之阳,牛山之阴。管子入复于桓公曰:‘天使使者临君之郊,请使大夫初饬左右玄服天之使者乎。天下闻之曰:‘神哉!齐桓公。天使使者临其郊。’不待举兵而朝者入诸侯。此乘天威而动天下之道也。故智者役鬼神,而愚者信之。’”“智者役鬼神,而愚者信之。”真是一针见血地戳破了统治阶级玩弄见龙把戏的窗户纸。

《国语·周语》云:“国之将兴,其君齐明、衷正、精洁、惠和,……故明神降之,观其政德而均布福焉。国之将亡,其君贪冒、辟邪、淫佚、荒怠、粗秽、暴虐,……故神亦往焉,观其苛慝而降之祸。”龙是神的使者,它不仅在国之将兴时代神布福,也在国之将亡时代神降祸。《国语·郑语》载史伯回答桓公问题时讲述了《训语》中的一段神话:“夏之衰也,褒人之神化为二龙,以同于王庭,而言曰:‘余,褒之二君也。’夏后卜杀之与去之与止之,莫吉。卜请漦而藏之,吉。乃布币焉而策告之,龙亡而漦在,櫝而藏之,传郊之。”这件藏有龙漦的木匣“及殷、周,莫之发也。及厉王之末,发而观之,漦流于庭,不可除也。王使妇人不帙而澡之,化为玄黿,以入王府。府之童妾末既虬而遭之,既笄而孕,当宣王时而生。”这位母遇玄黿而孕生的女子,就是后来使周幽王“烽火戏诸侯”的褒姒,正所谓“褒弧箕服,实亡周国”。^①由此看来,在夏衰之时出现神人化为二龙的事件即非吉兆,而其遗漦(韦昭注:龙所吐沫)竟跨越数代而成为周室的祸患。“刘向以为夏后季世,周之幽、厉,皆悖乱逆天,故有龙黿之怪,近龙蛇孽也。”(《汉书·五行志》)《国语·郑语》中的这段记述显然是与史实相附会的神话,而神话产生的土壤则是龙能代神降祸的观念。

① 参见《国语·郑语》中的有关记载。

《墨子·非攻》中还载有：“三苗大乱”而“龙生于庙”的记述。“昔者三苗大乱，天命殛之。日妖宵出，龙生于庙，犬哭乎市，夏冰，地坼及泉，五谷变化，民乃大振（震）。高阳乃命玄宫，禹亲把天下之瑞令，以征有苗。四电诱祗，有神人面鸟身，若瑾以侍，搯矢有苗之祚。苗师大乱，后乃遂几（衰）。”记述中三苗出现的情况很像是一次自然灾变。像日宵出、雨血、夏冰，都属于异常天候；“地坼及泉”显然是指地震。我们知道，在地震等自然灾变前夕，动物的生态行为会出现异常，像龙（很可能是鳄一类的爬行动物）离开水域出现于庙堂、狗大声嚎叫，都是自然灾变前比较典型的动物前兆。这种龙现于世预示灾祸的记述倒有些符合现代科学知识。自然灾变引起社会动乱，至使禹乘机征服了有苗。祭祀与巫术是古之征伐中不可缺少的一部份，记述中关于“人面鸟身之神”的内容，就很像是指化装成鸟的巫师在进行巫术活动。远古王朝的兴衰，有时与自然环境的异常变化有关。《墨子·非攻》中还记述了夏桀时代的天候异常现象：“日月不时，寒暑杂至，五谷焦死，鬼呼国，鹤鸣十夕余”。美国学者彭颀钧、周鸿翔先生研究认为，“导致这种天候异变和灾难频发事件的原因，就是那次人类历史上威力最强大的桑多利尼火山爆发。”^①

到了汉代，龙降灾祸之事被称为“龙蛇之孽”。《汉书·五行志》云：“易曰‘云从龙’，又曰‘龙蛇之蛰，以存身也’。阴气动，故有龙蛇之孽。”像夏衰时二龙“以同于王庭”和昭公十九年“龙斗于郑时门之外洧渊”，在汉代都被认为是“龙蛇之孽”。其实，昭公十九年的见龙根本没有预兆任何灾难。《汉书·五行志》中还有一段关于“龙蛇之孽”的记述：“惠帝二年正月癸酉旦，有两龙见于兰陵廷东

^① 参见宋镇豪：《夏末天候灾难与桑多利尼火山爆发事件》，《文物天地》1990年4期。

里温陵井中，至乙亥夜去。刘向以为龙贵象而困于庶人井中，象诸侯将有幽执之祸。其后吕太后幽杀三赵王，诸吕亦终诛灭。京房《易传》曰：‘有德遭害，厥妖龙见井中。’又曰：‘行刑暴恶，黑龙从井出。’”这种记述多带有后世将市井传闻与政治事件相附会的色彩，因而它只是当时人们宗教观念的一种反映而已。

第三章

龙的历程

龙在商代形成以后,开始了其漫长而复杂的发展过程。朝代的更迭,人世的沧桑,文明的发展,观念的演变都对龙纹的形象及其含义产生着千丝万缕的影响。总体上说,龙纹走的是一条由多元化向规范化、由宗教化向艺术化发展的道路。

一、商代龙形象的演变

我们知道,商是一个巫风炽烈的时代。宗教与政治的需求使商人创造了“百物而为之备”的龙,而龙又成为青铜器上“百物而为之备”的总体纹饰的组成部份。商代早期,龙纹尚处于形成的初期。当时的青铜器纹饰由于铸造工艺尚不成熟而趋于粗犷、抽象,因而龙纹的突出表现尚不见于青铜器纹饰,而反映在属传统工艺的玉器上。商早期玉器上的龙纹主要由辽河流域原龙纹发展而来,龙纹的载体亦多为玦、璧等环形器物。龙纹头部多大耳无角,少数还保留着较为形象的“猪头”;它们已有刻有鳞纹或云纹的长曲身躯,这说明它们虽然仍带有强烈的“猪纹”色彩,但毕竟已跨入龙的门槛。^① (图 49)

^① 参见尤仁德:《商代玉雕龙纹的造型与纹饰研究》,《文物》1981年8期。

商代中期是龙纹兴起的时期。此时的青铜器纹饰随着铸造工艺的进步向精美、瑰丽发展，龙纹则在青铜器纹饰中处于重要地位。此时青铜器上的龙纹尚带有明显的原龙纹色彩，同时受原龙纹多元化的影响而形态多样。观其大势，商中期青铜器龙纹主要可分为两大类，一类是以漳水流域原龙纹为基

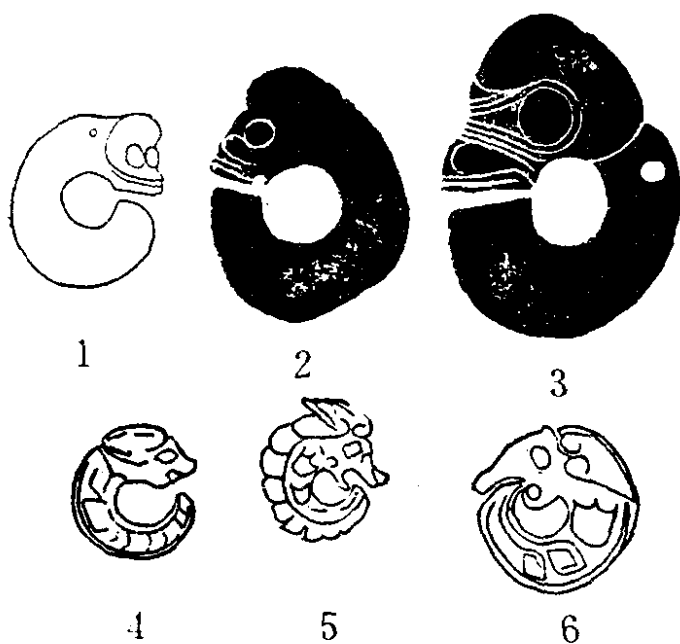


图 49 商早期的龙形玉(依尤仁德)

1、4、5、6. 见黄浚《古玉图录初集》

2、3. 天津市艺术博物馆藏

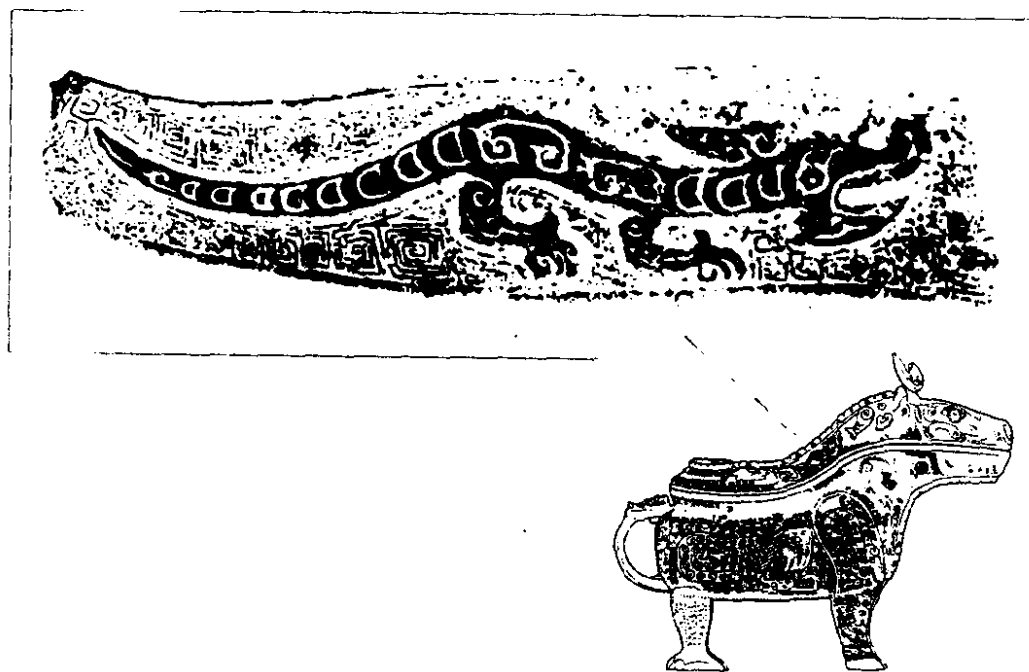


图 50 商代司母辛四足觥盖上的爬行龙纹

(河南安阳殷墟妇好墓出土)



图 51 河南安阳小屯 M18 蟠龙纹盘上的纹饰

础的“鳄形龙”，多见于鼎、尊、盃、觥等器物上；(图 50)一类是以汾水流域原龙纹为基础的“蛇形龙”，多见于盘、尊等器物上；其他诸原龙纹则主要将其部份形态特征贡献给了这两大类龙纹。“鳄形龙”多以两首相对或首尾相接的形式出现，体态以直体、曲折体为多；“蛇形龙”多以“蟠龙”形式出现，体长者往往能围头部盘绕数圈。(图 51)^① 龙纹的角有祖形、弯曲形、长尖形等多种。商中期玉

① 有关资料参见中国社会科学院考古研究所：《殷墟青铜器》，文物出版社，1983 年。

器上的龙纹,仍多保持辽河流域原龙纹的传统,但已见有“蟠龙”纹出现。玉器龙纹多带有以祖形为主的短角,躯体上的刻纹也趋于复杂,增加了以阴线刻双钩“堆挤”阳线纹的技法。^①亦见有尾部呈鱼尾者。(图版 14)殷商晚期,是龙纹的极盛时期。此时的龙纹离原龙纹越来越远,图案化的色彩逐渐加深,龙的体态多变得十分复杂。有的龙纹的体、爪、尾等部位已分辨不清。作为图案化的处理,“回顾式”龙纹此时广为流行,^②这种“回顾”的姿式绝非鳄、蛇所有,而是借鉴了兽、鸟的姿态而形成的。(图 52)更有甚者,此时出现了“双头龙纹”,这种龙纹的体躯大多变形为一条斜线或曲折形线,体躯两端各有一龙头。双头龙纹有许多变化的式样,如同向式、相顾式等等。(图 53)这种龙纹已完全背离了真实动物的体态规律,而更为靠近艺术符号了。殷商晚期的青铜器纹饰中,凤纹的地位有所提高。与此相应,龙纹的角型变得更为复杂,并出现了效仿凤冠的多齿形角、花冠形角。此时玉器上的龙纹多角、耳俱全,大眼巨口,多有足,躯体则更为精细、繁缛。(图版 15,图 54)。

龙是商人通天神兽中的主要角色,商代龙纹虽变化多端,但基本上仍保持着怪异神兽的体态。有的龙纹根据“混合式组合”的需要而进行了较大变形,这种变形往往是夸大头部而简化躯干,有的躯干甚至简化为“没有任何特点的头部延长物”,^③这种变化无疑更增加了商代龙纹的复杂性和怪异色彩。李泽厚先生在论述青铜动物纹饰时说:“它们完全是变形了的、风格化了的、幻想的、可怖的动物形象。它们呈现给你的感受是一种神秘的威力和狞厉的美。它们之所以具有威吓神秘的力量,不在于这些怪异动物形象本身

① 参见尤仁德:《商代玉雕龙纹的造型与纹饰研究》,《文物》1981年8期。

② 参见马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

③ 参见马承源:《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

有如何的威力,而在于以这些怪异形象为象征符号,指向了某种似乎是超世间的权威神力的观念;它们之所以美,不在于这些形象如

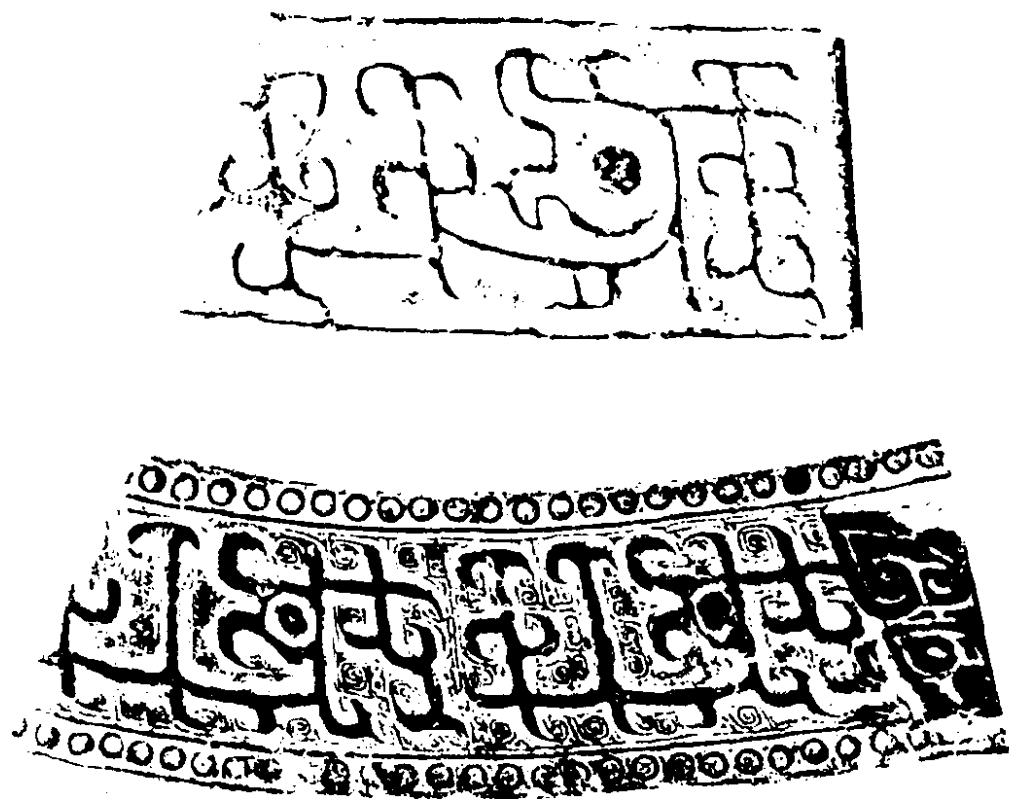


图 52 殷墟晚期青铜器上的回顾式花冠龙纹

1. 天父壬卣 2. 小子省壶



图 53 殷墟晚期子父丁卣颈部的相顾式双头龙纹

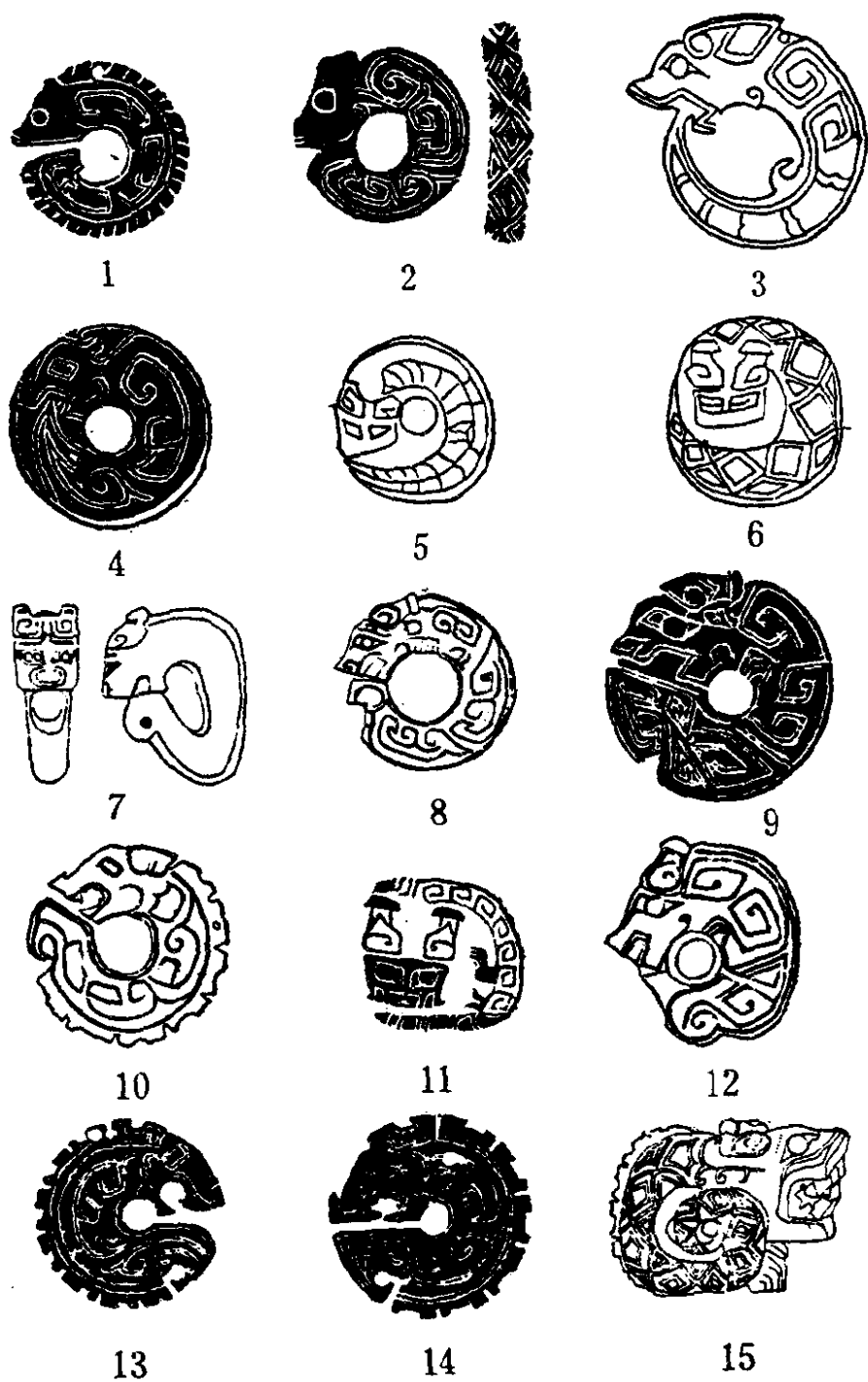


图 54 商代中晚期的龙形玉(依尤仁德)

商代中期 1、2、4. 天津市艺术博物馆藏 3. 黄浚《古玉图录初集》
5、6. (美)爱委夫瑞德·塞鲁门尼《中国古代的玉雕》
商代晚期 7、8、10. 天津市艺术博物馆藏 9、11、13、14. 黄浚《古玉图录初集》 12. 黄浚《衡斋藏见古玉图》 15. 殷墟妇好墓出土

何具有装饰风味等等(如时下某些美术史所认为),而在于这些怪异形象的雄健线条,深沉凸出的铸造刻饰,恰到好处地体现了一种无限的、原始的、还不能用概念语言来表达的原始宗教的情感、观念和理想,配上那沉着、坚实、稳定的器物造型,极为成功地反映了‘有虔秉钺,如火烈烈’(《诗·商颂》)那进入文明时代所必经的血与火的野蛮年代。”^① 以上论述恰如其分地道出了商代龙纹的艺术风格。

二、西周时代龙的含义及形象的演变

商王朝统治了近 500 年,于公元前十一世纪被兴起于渭水中游黄土高原上的周人推翻。周人的宗教观念虽然与商人一样以崇拜天帝为核心,但更突出人文的色彩。这就是《礼记·表记》中所指出的:“周人尊礼尚施,事鬼敬神而远之,近人而忠焉。其赏罚用爵列,亲而不尊。”商王朝建立和巩固政权的理论依据就是“上承天意”,周人既要取而代之,就要寻求新的理论依据,于是周人提出了“以德配天”的观念。依据这一观念,商人虽曾上承天意,但他后来无德害民,违背了天的意志,天就要安排新的真正上承天意的统治者去取代他。正如周公训斥商遗民时所说的:“乃惟尔商后王,逸厥逸,图厥政,不蠲烝,天惟降时丧。”(《尚书·多方》)“昊天大降丧于殷。我有周佑命,将天明威,致王罚,勅殷命终于帝。”(《尚书·多士》)周人克商后,首先要做的是夺取商鼎。“商纣暴虐,鼎迁于周”(《左传·宣公三年》),周人剥夺了商人所垄断的通天的手段与权利,这在当时无疑是夺取政权最典型的标志。据周人的宣传,周伐商时,天命赤鸟衔珪降祥瑞于周,所谓“赤鸟衔珪降周之岐社日,曰

^① 李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1981 年。

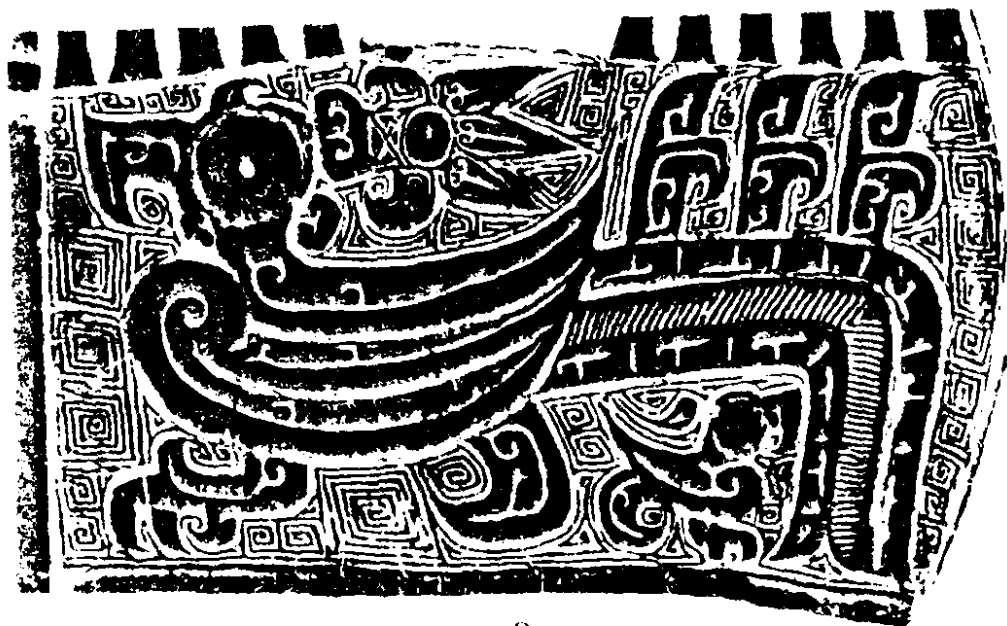
天命周文王伐殷有国。”(《墨子·非攻下》)《国语·周语》则云:“周之兴也,鸛鸛鸣于岐山。”韦昭注:“三君云,鸛鸛,凤之别名也。”《吕氏春秋·应同》中也说:“凡帝王者之将兴也,天必先见祥乎下民……及文王之时,天先见火,赤鸟衔丹书集于周社。”与此相对应,西周早期至中期青铜器纹饰中鸟纹大量涌现。商人的青铜纹饰侧重龙纹,其目的是强化自己的通天手段,以其垄断的通天能力慑服臣民;周人的青铜纹饰侧重凤纹,其目的是宣扬上天赐予的祥瑞征兆,以示自己上承天命取得政权的合法性。周初的龙纹基本上是商代龙纹的延续,但已无刻意的追求与新意,而其含义要点已由通天神兽向祥瑞象征倾斜。

由于周代龙纹不再像前代那样狂热地表现其综合百物的内涵,这使龙纹得以更多地依从美学规律,从而出现了向艺术化、图案化发展的趋向。西周早期不仅凤纹大兴,龙纹亦多带凤形,其角多仿凤冠,颈部多弯曲上扬,头部多见回顾式,龙口不再大张而改作平张,上下唇常有卷曲,尾部亦多旋卷。(图 55、56)这种龙纹在奇瑰中增添了妩媚,却失去了商龙那种慑人的风采。双体龙纹(即以龙头为中心,身躯向两侧展开)也是周初较为流行的一种龙纹。这种龙纹初见于偃师二里头文化(参见本书第二章第一节),发展于商代,但躯体多呈弧形带状;而周代双体龙纹躯体多作波曲状舒展,给人以美感。这种变化诚如马承源先生指出的:“西周时代变相兽体纹饰的一个突出创造,是宽阔萦回犹如海浪般起伏的波曲纹的出现,……波曲纹以前称环带纹,意思是带纹和环纹的结合。其实,这也是龙蛇体躯变形后的图案。商代青铜器纹饰中,从来没有出现过波曲形的结构,……可以说,绝大部分的商代艺术家从未尝试过采用某种波曲状的构图。”^①周代早期的龙形玉雕继承了商代

① 马承源:《商周青铜器纹饰综论》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。



1



2

图 55 西周时代多齿角龙纹与多齿角凤纹的比较

1. 夔卣(西周早期) 2. 凤纹卣(西周早期)

龙形玉雕的基本特点,但器物的形制更为规范,表现手法更加细腻。龙纹多角、耳俱全,上下唇长而向外翻卷,多为一足,爪分三或四指,龙身多饰有鳞纹及重环纹、云纹等。^① (图 57)

如果说西周早期的青铜纹饰与商代相比较尚有明显的因袭关系,那么到了西周中晚期,其青铜纹饰与其前代可谓分道扬镳。马承源先生以兽面纹为例谈这一变化时说:“大约从西周穆王时期

^① 参见尤仁德:《两周玉雕龙纹的造型与研究》,《文物》1982年7月。

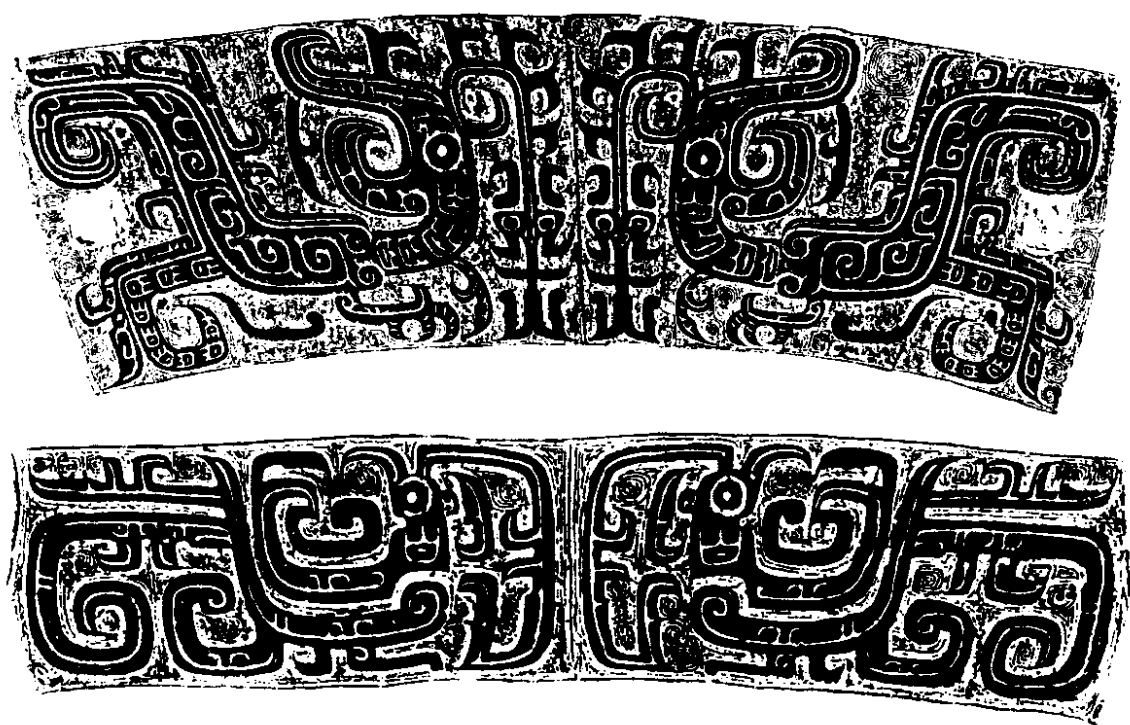


图 56 西周时代花冠龙纹与花冠凤纹的比较

上：匱侯孟（西周早期） 下：祖庚孙簠（西周中期）

起，出现了青铜器纹饰逐渐简化和抽象的情形。……盛行了几百年的兽面纹突然衰退而体解。……兽面纹这种变形和抽象的过程，进行得非常迅速。根据西周能断代的标准器上的纹饰判明，这种变化开始发生在穆王时期，恭王时期的器上已有了根本的改变，可以说，青铜器纹饰的变形和抽象的过程，总共不会超过五十年。至西周中晚期的青铜器纹饰几乎全部成了兽体的变形图案。”^① 这种变化在龙纹也有鲜明的体现。此时的龙纹常以多种变体形式出现，体态往往应图案的需求随意曲折变化，有的头、身、足、尾已分不清楚，几乎完全失去了动物的生气。如西周晚期龙纹钟上的龙纹，龙头作回顾式，头部具鸟类长冠而后掠，吻作象鼻状上扬，足呈刀形

^① 马承源：《商周青铜器纹饰综述》，《商周青铜器纹饰》，文物出版社，1984 年。

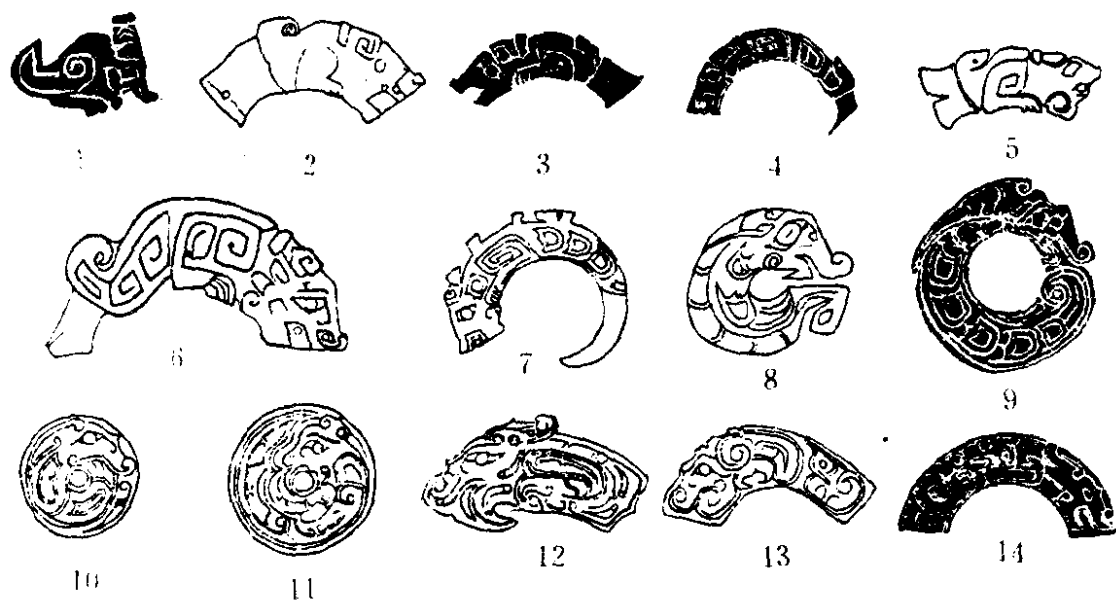


图 57 西周时代的龙形玉(依尤仁德)

西周早期 1、3、4. 天津市艺术博物馆藏 2. 黄浚《衡斋藏见古玉图》 5、6. 黄浚《古玉图录初集》 7. (美)爱委夫瑞德·塞鲁门尼《中国古代的玉雕》
西周中、晚期 8. (美)爱委夫瑞德·塞鲁门尼《中国古代的玉雕》
9、14. 天津市艺术博物馆藏 10、12、13. 黄浚《古玉图录初集》 11. 黄浚《衡斋藏见古玉图》

随躯体弯曲,其整体形态活象被硬塞进小瓶里的泥鳅。(图 58)这类位于钟鼓部位的纹饰多为敲击部位的标志,观此龙纹也只是一种僵死的符号而已。西周中晚期的一些龙纹变形程度更为严重,基本上已成为一种图案。如西周中期“白芴簋”上的“兽目交连纹”^①,本是两条同向的象鼻龙纹,但其鼻极度下弯,躯体则简化得与鼻形

① 采用马承源《商周青铜器纹饰》中的命名。



图 58 西周晚期龙纹钟鼓部的花冠象鼻龙纹

状相似,因而它们已很不象龙;前龙尾部与后龙鼻部由居中的兽目连接,形成了一幅∞形的交连图案(图 59—1)。再如西周晚期“梁其盨”上的“兽目交连纹”,本是一条鼻部与躯体变形呈∞形的龙纹,其鼻部与躯体已无区别,二者的延伸部皆作龙首;而龙的角部与下颏部形态亦

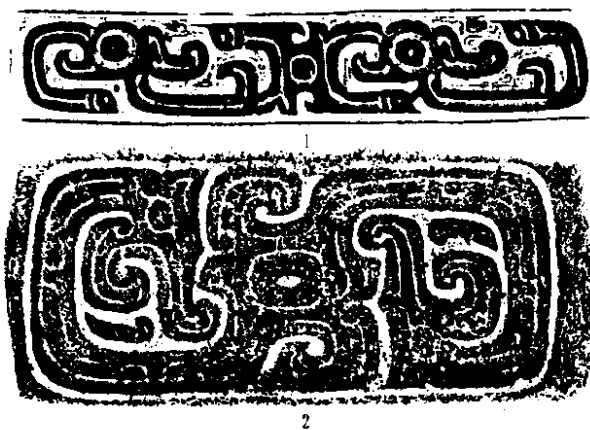


图 59 西周中晚期的“兽目交连纹”

1. 白芳簋(西周中期) 2. 梁其盨
(西周晚期)

无区别,从而形成一幅可以颠倒观赏的图案(图 59—2)。这类总体呈∞形的变形龙纹是春秋早期流行的所谓“窃曲纹”的前身。西周中、晚期流行的一些图案如“波曲纹”、“鳞带纹”也是由龙纹简化、演变来的,只是龙的头、足、鳍、尾都被省略,因而它们不再属于龙纹范畴,而完全成为装饰性图案了(图 60)。“这类图像并不要求表现某种特定的想象中的物像,而是失去了旧时的精神支配力量,而剩下的则是动物躯壳的蜕化和变形。在一定程度上,它的表现形式

是属于抽象纹饰的一类。”^①

对西周时期龙纹抽象化、图案化的演变我们不应简单地视作是其宗教含义淡化的结果。李泽厚先生就说过：“巫术礼仪的图腾形象逐渐简化和抽象化而为纯形式的几何图案(符号)，它的原始图腾含义不但没有消失，并且由于几何纹饰经常比动物形象更多地布满器身，这种含义更加强了。可见，抽象几何纹饰并非某种形式美，而是：抽象形式中有内容，感官感受中有观念。”^②“周因于殷礼，其损益，可知也。”(《论语·为政篇》)西周青铜器多铸有颂扬先人之美、借以突出自己的叙事铭文，这是周人在文化上的一个创造。相形之下，周人观念中青铜纹饰的宗教意义较之商人有所减弱。由于周人青铜纹饰的含义是强调祥瑞，因而它不再过分强调“象物”，而突出了图案之美，其风格也较前代轻松活泼得多。这也是周代龙纹的特点。

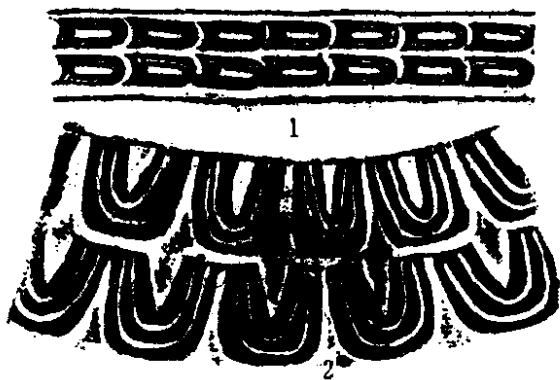


图 60 西周中晚期流行的“鳞带纹”
1. 禹公(西周厉王) 2. 震多父壶(西周晚期)

三、东周时代龙的含义及形象的演变

西周末年，周幽王政治腐败，社会动荡，位居西方的犬戎乘机入侵，西周覆亡。公元前 770 年，周平王迁都于今河南洛阳的东部。

① 马承源：《商周青铜器纹饰综述》，《商周青铜器纹饰》，文物出版社，1984 年。

② 李泽厚：《关于中国古代艺术的札记》，《美学》2 期。

历史上进入了东周时代。东周包括春秋、战国两个时期,它始于周平王元年(公元前 770 年),终于秦的统一(公元前 221 年)。

东周时代是中央集权崩溃、天下群雄并起的时代,也是礼坏乐崩、宗教观念产生大变革的时代。这种变革导致了春秋晚期至战国时期诸多思想家的涌现,从而形成了“百家争鸣”的局面。当时哲学领域最突出的成就就是明确提出了“阴阳”学说。阴阳学说是东周时期思想家对前人哲学思想精粹的提炼与发展,它“范围天地”、“曲成万物”,深刻地揭示了宇宙间的根本规律,于是它也成了当时宗教观念的核心。相传为孔子所作、成书于战国时期的《周易·系辞》云:“一阴一阳之谓道。”自然界的一切事物与现象都可归纳为阴阳两大范畴。凡在上的、热的、动的、雄性的等为阳,凡在下的、寒的、静的、雌性的等为阴。《老子·四十二章》云:“万物负阴而抱阳。”阴阳交合就可产生无穷的变化,即所谓“天地合而万物生,阴阳接而变化起。”(《荀子·礼论》)阴阳交合的原始来自于古老的沟通天地的巫术观念,因而它也是顺应天地、获得神灵庇佑的吉祥象征。

在这种宗教观念的笼罩下,东周龙纹经过西周数百年的过渡时期,基本上摆脱了商代龙纹“百物而为之备”的特性及其敬天警民的政治、宗教目的,多演变为以阴阳交合为深层含义的吉祥图象。综观东周时期的龙形造型与纹饰,其含义多以阴阳交合为主旨,其主要类型有以下几种:

1. 交龙

阴阳学说强调阴阳交合,而自然界生物的两性交合正是阴阳交合的具体体现。《易·系辞下》云:“天地絪縕,万物化醇;男女化精,万物化生。”“乾坤,其易之门邪。乾,阳物也;坤,阴物也。阴阳合德,而刚柔有体,以体天地之撰,以通神明之德。”东周时期盛行的交龙纹正是这一观念的典型体现。

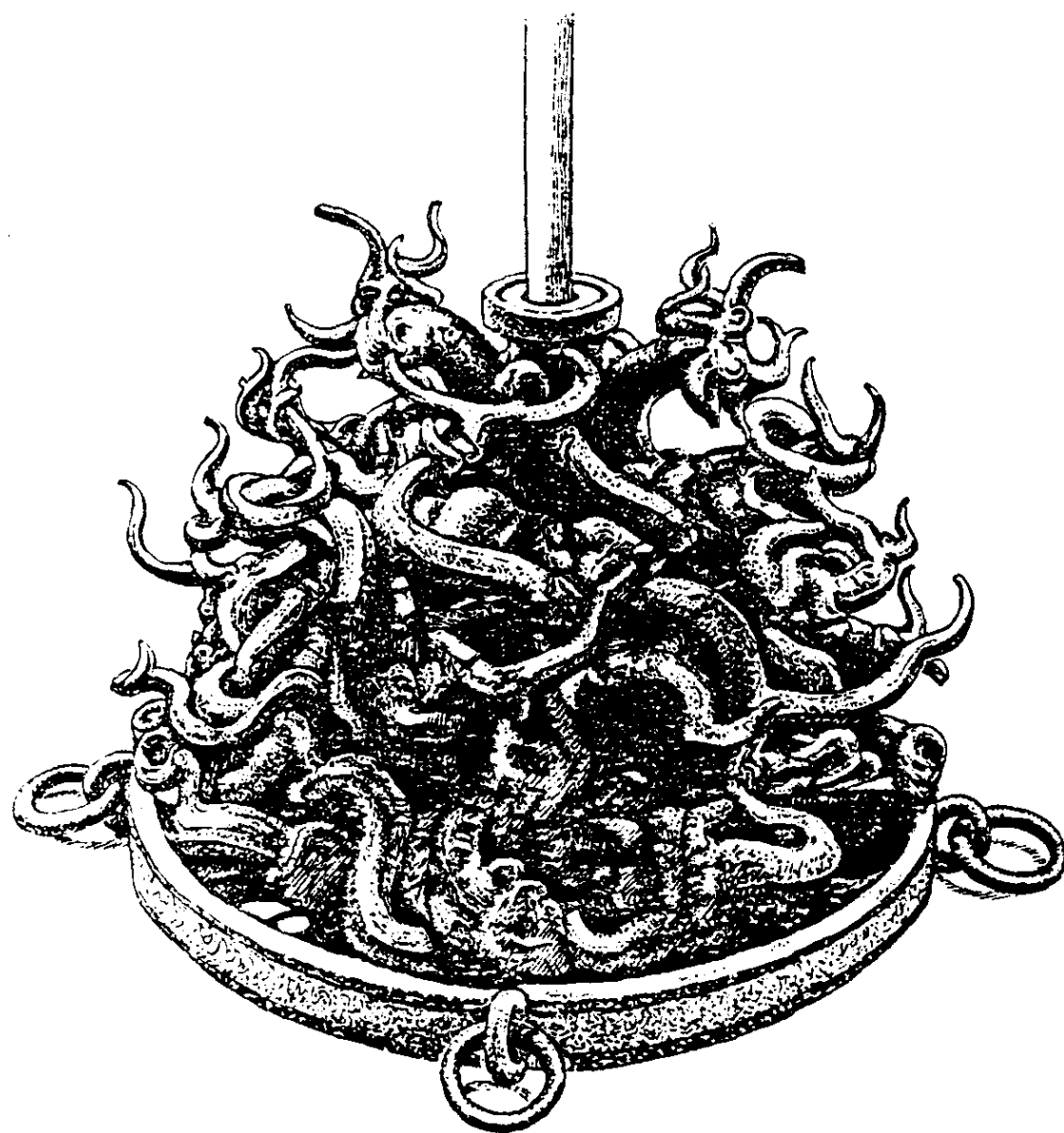


图 61 湖北随县曾侯乙墓出土的青铜群龙建鼓座



图 62 战国群龙纹透雕铜镜
(美国哈佛大学藏)

古代文献中的交龙多指旗帜上的龙纹,《礼记·礼运》:“载龙旗弧幡乃朝。”郑玄注:“交龙为旗,诸侯之所建。”《周礼·春官·司常》:“王建大常,诸侯建旗。”郑玄注“诸侯画交龙,一象其升朝,一象其覆也。”《释名·释兵》则云:“交龙为旗。旗,倚也。画作两龙相依倚

也。”我们不知道郑玄注《周礼》的依据,但从其对交龙的描述看,他所说的交龙呈上下交缠之像,这很明显是雌雄两龙交合的形象。我们所知青铜器上的交龙形象初见于西周早期,至东周则大兴,其形态主要表现为群龙交缠,这当是图案化的龙的交合之像。东周时代最为精彩的交龙形象当为青铜立体造型。如湖北随县曾侯乙墓出土的青铜建鼓座,通高 54 厘米,由圆形座底、承插空心圆柱和纠结穿绕的圆雕群龙构成。“簇拥着承插圆柱的圆雕龙群,由 8 对主龙躯干及攀附其身、首、尾的数十条小龙组成。其中主龙系圆雕,龙身曲旋蟠绕,沿背脊两边还各镶嵌着绿松石两道,并刻繁细的鳞斑纹;攀于其上的次龙以高浮雕和圆雕相结合,龙首附于主龙身上,龙尾侈出且曲翘蜿蜒;小龙则以高、浅浮雕并用,整躯附于主龙之上。这些大大小小的龙身均仰首摆尾,穿插纠结,以多变的形态和对称的布局构成了极其生动繁复的立体造型。”^①(图 61)这件群龙交缠造型,龙分大小三级,它不仅体现了交合,还体现了生殖。《易·系辞下》云:“天地之大德曰生。”生殖是交合的发展,表现生殖即表现“天地合而后万物兴焉”(《礼记·郊特牲》)的宗教含义。再如现藏美国哈佛大学的群龙纹透雕铜镜,镜背九条大小相同的浮雕龙纹盘曲交缠,形象极其生动(图 62)。这类交龙造型代表了东周青铜器铸造工艺的最高水平,它的运用不再局限于礼器,而是以吉祥图案的身份广泛出现于日常器物之上,深入于人们的生活之中。平面的交龙纹饰在东周亦极为兴盛,文物界习惯上称其为蟠螭纹或蟠虺纹,这是由于此时交龙纹中的龙,其角多被简略的缘故。东周的平面交龙纹由诸多变形龙纹交叉蟠曲而成,这些变形龙纹大多经过了极度的简化,完全变成了图案的构成元素,无复有个性与风采。就装饰图案而言,这类平面交龙纹构图严谨有序,追求精雕

^① 湖北省博物馆:《曾侯乙墓》,文物出版社,1989 年。

细刻的效果,随着时代的推移,其构图愈加细密繁缛,精妙绝伦。(图 63)很明显,东周交龙纹突出的是其装饰性能与审美情趣,其蕴涵的特殊宗教含义则变得极为隐蔽。

2. 龙凤合璧

龙凤合璧造型与纹饰是东周时代盛行的又一种以阴阳交合为主要含义的艺术形象。在古人的观念中,龙是水中的神兽。《吕氏春秋·召类》云:“以龙致雨。”高诱注:“龙,水物也,故致雨。”在阴阳学说中水为阴,故龙也是阴兽。《古微书》引《春秋元命苞》云:“龙之为言萌也,阴中之阴也。”与此相反,古人观念中的凤是一种与火相关的神鸟。《春秋演孔图》曰:“凤,火精。”《春秋元命苞》则云:“火

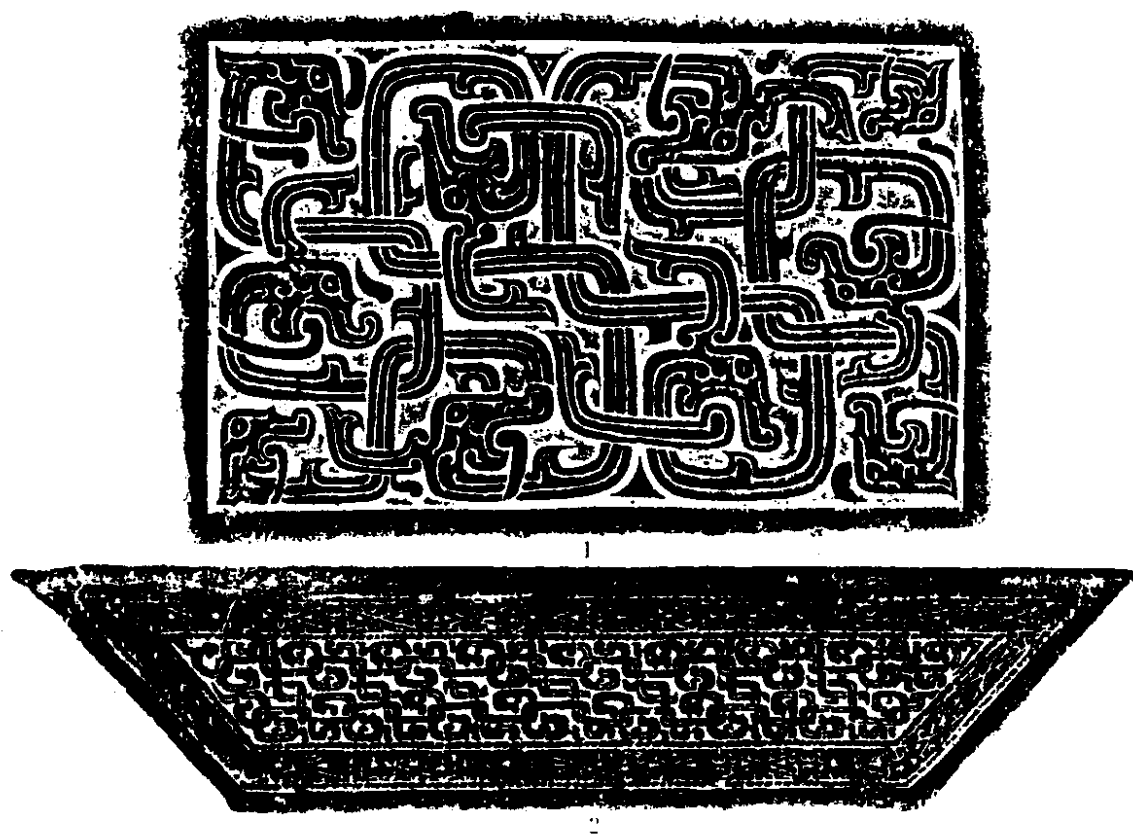


图 63 东周时代流行的交龙纹

1. 曾伯栾簠(春秋早期) 2. 交龙纹簠(战国早期)

离为凤。”^① 火为阳，凤亦即阳鸟。《鹖冠子》云：“凤，火鸟。鹖火之禽，阳之精也。德能致之，其精毕至。”龙凤合璧即为阴阳相辅，龙凤同体即为阴阳交合，因而它们也就成了吉祥图案而广为流行。

与阴阳交合观念来自于古老的沟通天地观念相对应，东周时期的龙凤合璧形象来自于新石器时代的鱼鸟纹（参见本书第一章第四节）。针对北首岭“水鸟衔鱼纹”和阎村“鸛鱼石斧图”，连劭名先生曾敏锐地指出：“仰韶文化中尊崇鱼鸟的观念，可视为后世阴阳学说的初期形态。……仰韶文化中鸟鱼相衔的图形，应是表示阴阳交合的抽象哲学思想。”^② 我们知道，鱼纹是龙纹的原型之一，而鸟纹则是凤纹的原型；从鱼鸟纹到龙凤纹的演化是在商代完成的。商代的龙凤合璧形象多见于玉器造型，有趣的是，商代的龙凤之间往往还保留着相衔的关系，只是由鸟衔鱼变成了龙“咬”凤，这是由于龙在商人尊崇的通天神兽中地位极高的缘故。商代龙凤合璧造型往往是凤大龙小，这也是新石器时代鸟衔鱼纹的遗风。如现藏台湾故宫博物院的商代龙衔凤佩（原名“玉鸟佩”），凤体硕大，巨喙下弯，头部高昂；凤头上伏有一龙，体型瘦小，鳄形、祖角、一足，低头张口作衔咬状。（图版 18）再如殷墟妇好墓出土的龙衔凤佩（原名“鸛鸛”），凤体肥胖硕大，呈奔走状；凤头上伏一祖角张口的小龙。^③（图版 17）那志良先生戏谑地说：“那只鸟可能是被龙咬痛了，像开腿要逃的样子。”^④ 其实商代龙衔凤佩中的凤大多神气十足，全无被咬的惊慌、痛楚之状。当然，商代龙凤合璧造型也并非都是凤大龙小及相衔的关系。如殷墟妇好墓出土的一件龙凤合璧玉片，

① 以上文献转引自《太平御览·羽族部》。

② 连劭名：《“鸟鱼石斧图”的宗教与哲学意义》，《文物天地》1991 年 2 期。

③ 中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》，文物出版社，1980 年。

④ 那志良：《人纹小佩龙凤纹佩》，《故宫文物》（台湾）35 期。

即龙大凤小，其造型为龙上凤下叠立于山石之上。^①（图版19）综上所述，龙凤合璧造型在商代已然形成，但它们仍带有较多的史前鸟衔鱼纹的色彩，其表现手法追求“象物”，其含义则仍以沟通天地为主旨。

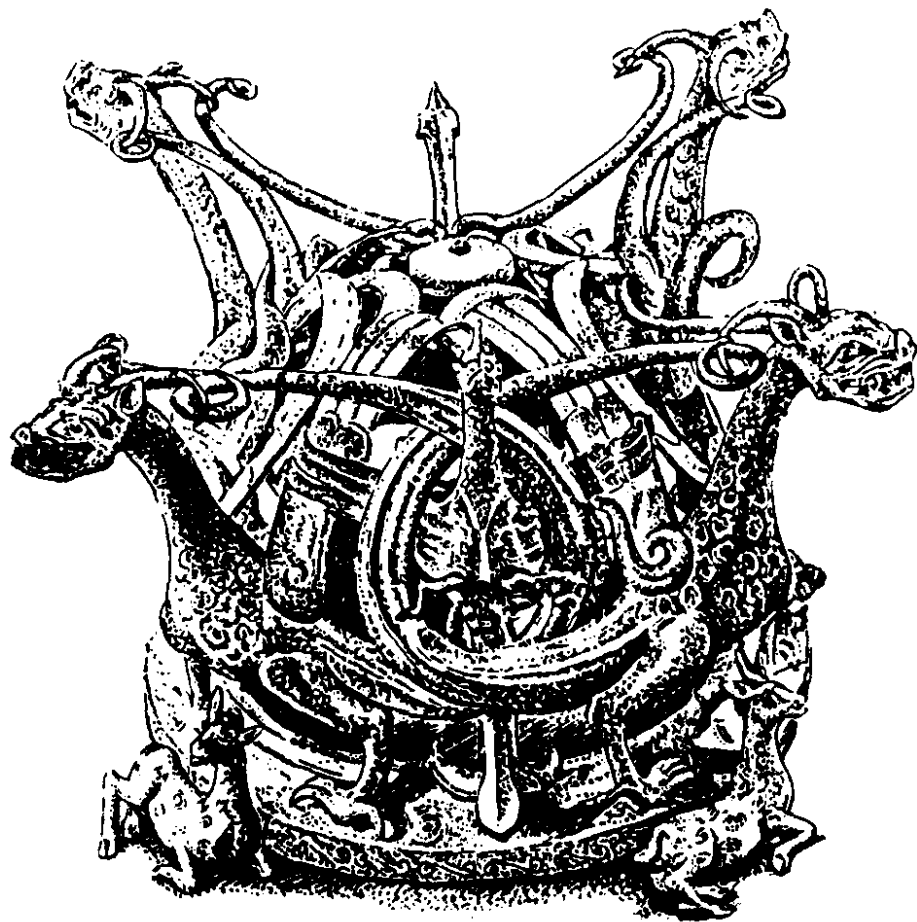


图64 河北平山县中山国墓葬一号墓
出土的四鹿四龙四凤方案器座

东周的龙凤合璧造型虽由前代龙凤纹演化而来，但其形象与含义都发生了质的变化。此时的龙凤体躯图案化的色彩更为浓重，呈现出复杂的变化；它们之间也很少再表现为直露的衔咬关系，而

① 中国社会科学院考古研究所：《殷虚妇好墓》，文物出版社，1980年。

变为交缠、顾盼、曼舞等形式,其间充溢着和谐、欢快的气氛。^① 东周时代典型的龙凤合璧立体造型为河北平山县战国时期中山国墓葬一号墓出土的四鹿四龙四凤方案,^② 又名龙凤纠结方案。(图64)中山在战国时期是一个相当重要的诸侯国,其国虽为北方民族白狄所建,但它深受华夏文化的影响,“通习作为正宗思想的儒术”,^③ 因而其哲学宗教观念与华夏诸国大体相同。龙凤纠结方案,“案框作正方形,由四龙四凤组成的案座支撑。四龙分处四角,龙颈修长,龙头前探,与案角连接成一条弧形内收的轮廓线。作者大胆地把龙设计为双身三尾,龙身从胸以下分为左右两支,回转上卷,尾稍反挂龙角。相邻二龙尾部勾连回绕,在案座每面中心形成连环。每龙左尾又别出一支与案座中心拱璧相连。龙肩上出双翼,八只龙翼翼端连结,形成覆杯形。……作者在龙身回转构成的连环中又增饰了四只凤鸟。……凤头、凤爪从龙尾绕结的连环中伸出,两翼、长尾则交叉在连环之后,这样就使这个美丽的神话动物既位于方案旋转线条的交叉点,又打破了原有单纯的流动曲线而大大丰富了方案的装饰结构。”^④ 据《吕氏春秋·先识览》载晋国太史屠黍云中山之俗“淫昏康乐,歌谣好悲”,龙凤纠结方案无疑带有较强的宗教艺术色彩,而其主要含义还是“阴阳交合”。

东周时代,龙凤合璧造型绝非仅风行于北方诸国,我们在长江北岸的湖北江陵马山一号楚墓出土的丝织品上,见到了更多、更美的龙凤合璧图案。^⑤ 该墓出土刺绣品 21 件,“刺绣花纹的主题是龙

① 参见理炎:《“龙凤呈祥”新探》,《中国文物报》1991 年 12 月 29 日。

② 河北省文物管理处:《河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报》,《文物》1979 年 1 期。

③ 李学勤:《平山墓葬群与中山国的文化》,《文物》1979 年 1 期。

④ 巫鸿:《谈几件中山国器物的造型与装饰》,《文物》1979 年 5 期。

⑤ 资料见湖北省荆州地区博物馆:《江陵马山一号楚墓》,文物出版社,1985 年。

和凤鸟,几乎无一例外,但其形态各异,绝不雷同。”^①如其中的蟠龙飞凤纹绣,图案中的龙凤各自成对,上下更替;凤纹峨冠巨翅,作回首立式;龙纹角耳俱全,张口吐舌,犬牙尖利,身躯呈S形与一小型凤纹交缠;龙凤纹交替处,又有小型龙纹充填其间,构图繁缛复杂,风格华美堂皇。(图 65)又如舞凤飞龙纹绣,花纹由左右两组构成,纵向排列。每组一龙一凤,顾盼有致,相映成趣。(图 66)楚墓刺绣品中,还见有龙凤合体纹绣。^②图案中的龙、凤头部均严重图案化,龙头在前,凤头在后,共为一躯;躯体变形为植物的藤

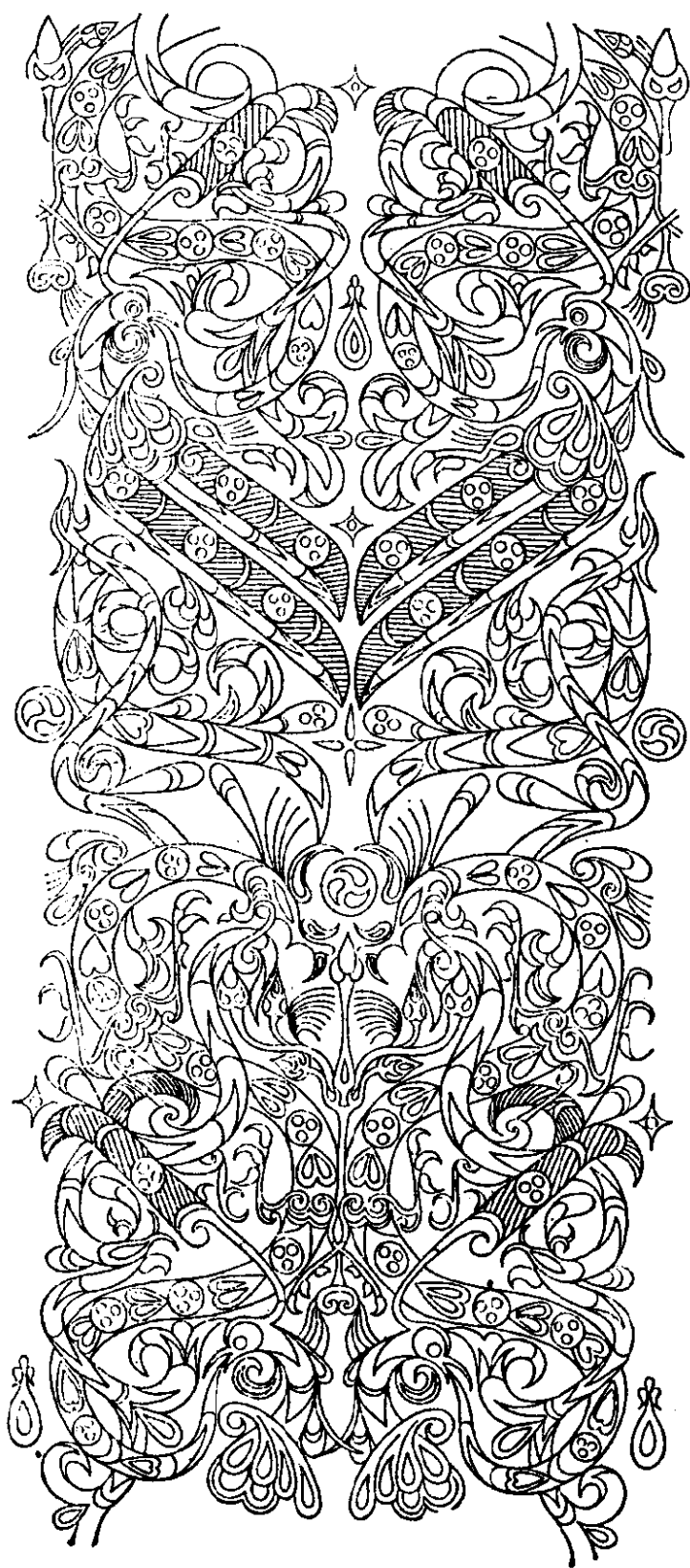


图 65 江陵马山一号楚墓出土的
“蟠龙飞凤纹”绣纹样

①② 资料见湖北省荆州地区博物馆:《江陵马山一号楚墓》,文物出版社,1985年。

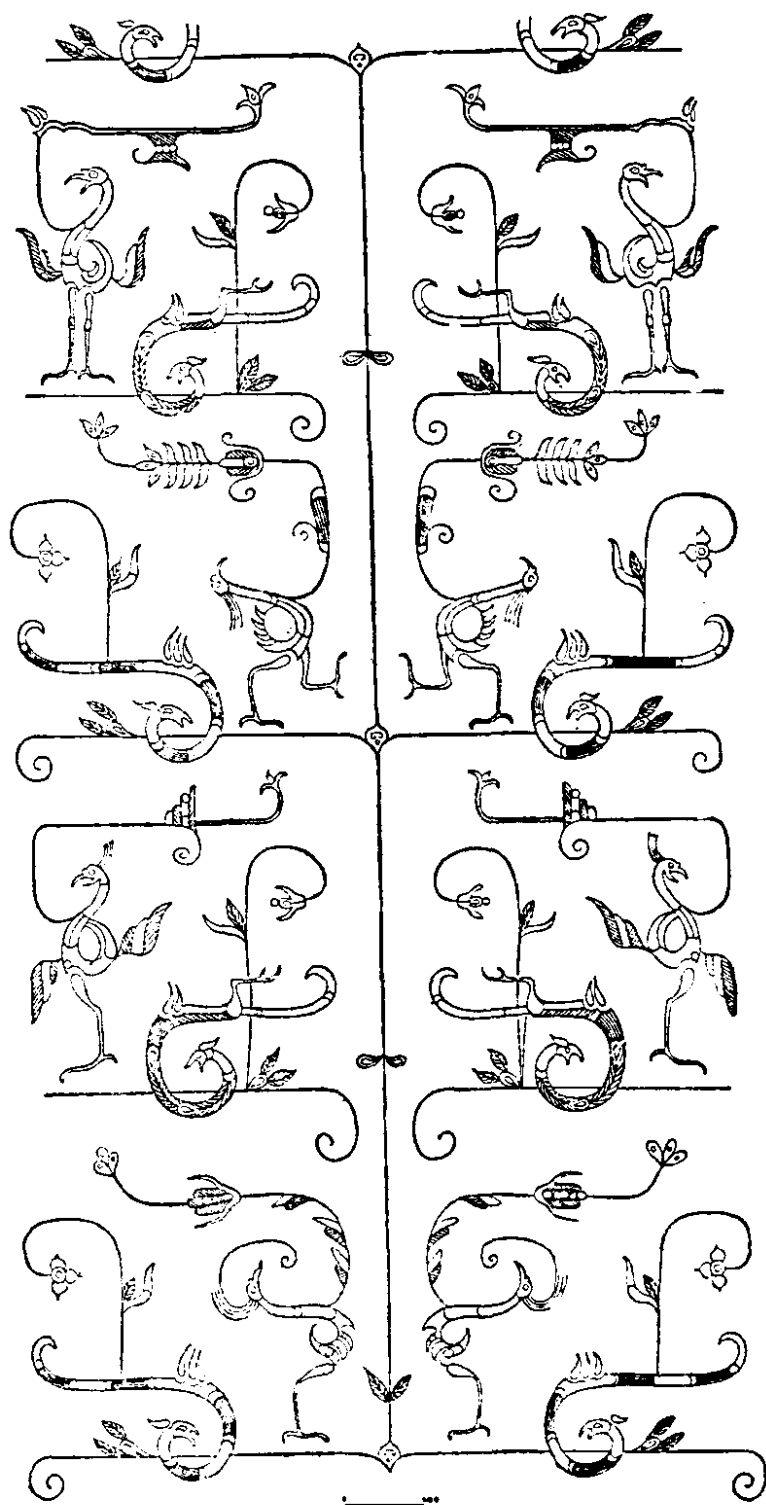


图 66 江陵马山一号楚墓出土的“舞凤飞龙纹”绣纹样

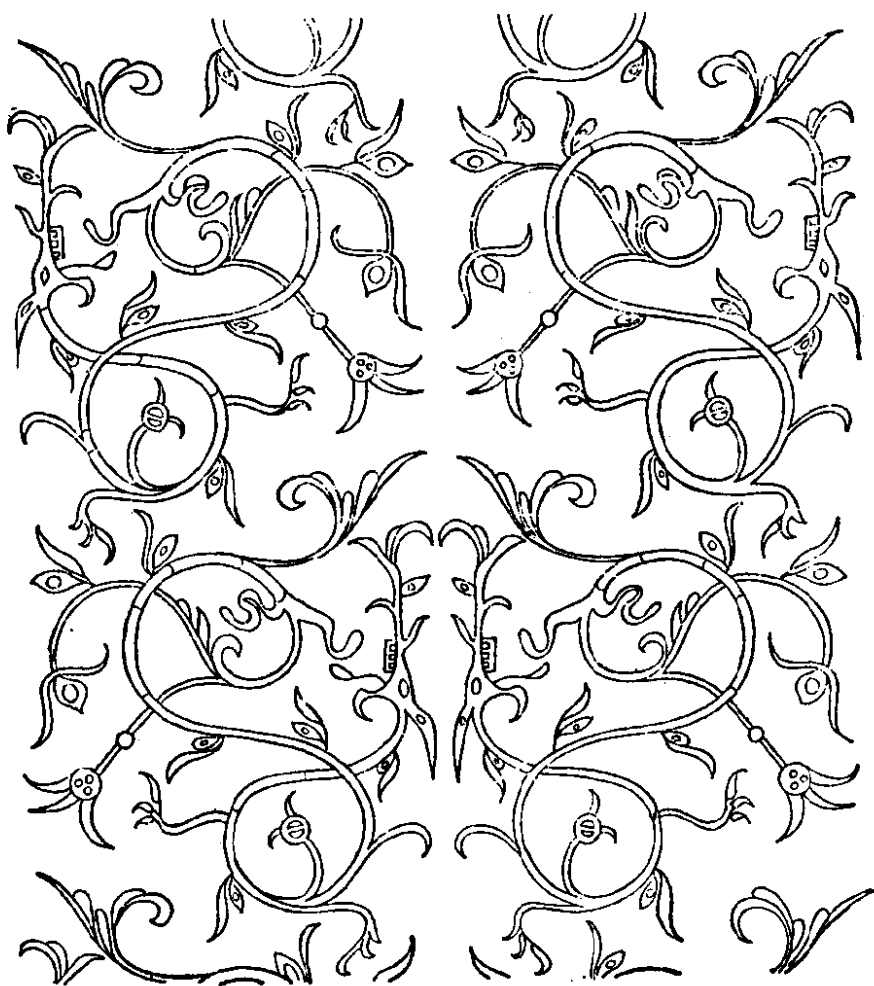


图 67 江陵马山一号楚墓出土的“龙凤合体纹”绣纹样



图 68 江陵马山一号楚墓出土的“舞凤逐龙纹”绣纹样

蔓状,盘曲缠绕。(图 67)楚国是个巫风炽烈的国度,《新论·言体篇》言楚灵王“骄逸轻下,简贤务鬼,信巫祝之道,斋戒洁鲜,以祀上帝,礼群神,躬执羽绂,起舞坛前。”马山一号楚墓死者的身份为“士阶层中地位较高者”,^① 其随葬的丝织品图案以龙凤合璧内容为主,其间自有其宗教意义。有学者认为,楚人具有尊凤、贬龙、贱虎的宗教观念,^② 此说不确。楚人有尚钟之风,并以钟为国家重器。《淮南子·泰族训》中有“阖闾伐楚,五战入郢,烧高府之粟,破九龙之钟”的记述,高诱注云:“楚为九龙之簠以悬钟也。”楚人若贬龙,是绝不会将王权的象征以龙命名的。我们从楚人丝织品的龙凤图案中,也丝毫看不出龙与凤地位有何不同。(图 68)看来,楚人喜用龙凤合璧的图案,依然是取其阴阳交合以示吉祥的含义。

龙凤合璧也是东周时代玉器所常用的图案之一,其形式主要有“龙凤并立”与“龙凤合体”两种。龙凤并立图案中的龙凤各自有完整的躯体,如台湾故宫博物院收藏的战国龙凤纹佩,全器呈璜形,长 8.0、宽 2.0 厘米,“正中雕两只小鸟,大约是凤。这两只凤,两喙相接,两足也相接,表现出非常亲密的样子。璜身本来是比较窄细,但是把两端折回,每端上各琢一龙头后,便不显得窄细了。龙首接近鸟翼,注视着两鸟,仿佛羡慕他们的亲密样子。”^③ (图版 20)再如安徽省博物馆藏的战国镂空龙凤纹佩,器扁平,呈璜形。佩上部为尾连为一躯、首相背的双龙,龙之角、足俱全;龙躯下为一对尾相连、首相背的双凤,凤长冠卷尾作鸣叫状。(图版 21)其图案与上器可谓异曲同工。这类龙凤合璧图案不仅有龙有凤,龙凤本身还成对出现,其创作意图无疑是强化其阴阳交合的宗教含义。龙凤合体图案一般形式为身躯两端分别雕出龙、凤之首,亦见有龙、凤之

① 湖北省荆州地区博物馆:《江陵马山一号楚墓》,文物出版社,1985 年。

② 参见张正明:《楚文化史》第四章第十节,上海人民出版社,1987 年。

③ 那志良:《人纹小佩龙凤纹佩》,《故宫文物》(台湾)35 期。

首生于同侧者。安徽省博物馆还藏有两件形式更为复杂的战国龙凤合体纹玉佩。两器均于1977年在安徽长丰县杨公乡墓葬出土，黄玉质。其中一件器左端为一曲颈回首、展翅徘徊的凤鸟，右端为一回首之龙，龙凤共为一躯，躯体呈S形，通体遍饰凸蚕纹。同出的另一件玉佩图案与此大体相同，唯龙颈两侧多出两只雏凤，凤颈外侧亦多出一只雏凤。（图版22）这种图案的深层含义仍为表现阴阳交合与生殖，但其表象却凭添了几多生活情趣。^①

龙凤合璧图象滥觞于新石器时代，演变于商周，定型于东周。这种图象后来发展为现今流行的“龙凤呈祥”吉祥图案，其含义也由阴阳交合演变为喻示美满姻缘了。

3. 龙虎斗

龙虎纹，尤其是龙虎相斗纹，也是东周时代流行的以阴阳交合为主要含义的图案。与凤为阳鸟类似，在古人的观念中，虎亦为阳兽。《春秋考异邮》曰：“三九二十七。七者，阳气成，故虎七月生。阳立于七，故虎首尾长七尺。斑斑纹者，阴阳杂也。”《风俗通》亦云：“虎者，阳物，百兽之长也。能噬食鬼魅。”《周易》云：“云从龙，风从虎”，因而阳兽虎与阴兽龙也是天生的一对。

早在新石器时代，河南濮阳西水坡仰韶文化墓葬中就出现了虎纹与原龙纹（鳄纹）相对映的蚌塑图象，这当是龙虎纹的滥觞。濮阳鳄虎蚌塑表现的是东宫与西宫星象，但鳄、虎本身的基本含义仍为沟通天地的神兽。（参见本书第一章第四节）当龙在商代形成以后，龙纹即取代了漳水流域原龙纹，龙虎纹也就成了商周青铜器上的常见纹饰之一。商代最为典型的龙虎并立造型见于安徽省博物

^① 资料见文化部文物局等：《全国出土文物珍品选，1976—1984》，文物出版社，1987年。

馆藏龙虎尊,该器肩部纹饰由三龙三虎相间组成,龙、虎皆一首双身;龙祖角蛇躯,龙首凸于器外;虎俯身张口,口下有蹲立之人形。^① 龙虎尊纹饰的含义还是表现以猛兽为助手来沟通天地的巫术观念。到了东周,龙虎纹演化为以阴阳交合为主要含义的吉祥图案,龙虎纹的这种演化轨迹与龙凤纹的演化轨迹几乎是完全相同的。



图 69 河南洛阳金村出土的战国金银错龙虎纹镜

龙纹与虎纹是东周时代最流行的动物纹饰之一,它们往往相伴出现在同一器物之上,以表现其阴阳相辅的纹饰主题。如故宫博

^① 资料见安徽省博物馆:《安徽省博物馆藏青铜器》,上海人民美术出版社,1987年。

博物院藏春秋时期的龙耳簋,该器圆形、双座,通高 33.9 厘米,其双耳作曲颈龙形。龙形双角后翘,圆瞪双目,张口吐舌。双龙颈部各伏一瞠目卷尾的小虎为珥,造型极其生动。(图版 23)该器由故宫博物院于 1959 年征集而来,相传出土于山东临淄。^①又如 1955 年安徽寿县城西门蔡侯墓出土的“蔡侯方壶”,器高 80 厘米,壶盖顶作镂空八瓣莲花形;壶部左右立有双龙,龙体似兽,角呈花冠形高耸于额;壶底部四角嵌铸四只卧伏、张口、吐舌的虎。^②(图版 24)以上两器上的龙、虎造型虽各自成对独立,但它们属于同一主题的两个部份而彼此呼应。

东周的龙虎纹中亦见有龙与虎呈交缠争斗状的图案,即人们平时所说的“龙虎斗”图象。其实这类图象并非在表现争斗,而是在表现交配。根据现代动物学知识可知,自然界中兽类雌雄交配的前奏,其情状多似撕咬争斗,“龙虎斗”图象中龙虎的行状即源于此。当然,自然界中动物的交配必须在同类间进行,然而当我们了解了东周人是以龙虎来表示阴阳时,就不会对龙虎交合图象的出现感到奇怪了,因为它正是阴阳交合的动物性图解。东周时代最为典型的“龙虎斗”造型见于洛阳金村出土的战国金银错龙虎纹镜,镜背三龙三虎作交缠撕斗状;龙纹独角四足,身躯硕长,遍体饰对称鳞纹;虎纹双耳有须,身躯经变形处理与龙躯一致,遍体饰斑状花纹。(图 69)图案中的龙虎虽相互缠绕,但全无惨烈肃杀之气,而呈现出一种波动的韵律美。东周工匠巧妙地利用动物形象以表现宗教主题的高超艺术手法令人叹服。湖北江陵马山一号楚墓出土的丝织品上,“龙虎斗”也是较常见的图案之一。有趣的是,楚人常将龙虎图案与龙凤图案融合在一起,形成一种内容复杂的龙虎凤纹。如

① 资料见故宫博物院:《故宫博物院藏宝录》,上海文艺出版社,1986 年。

② 资料见安徽省博物馆:《安徽省博物馆藏青铜器》,上海人民美术出版社,1987 年。

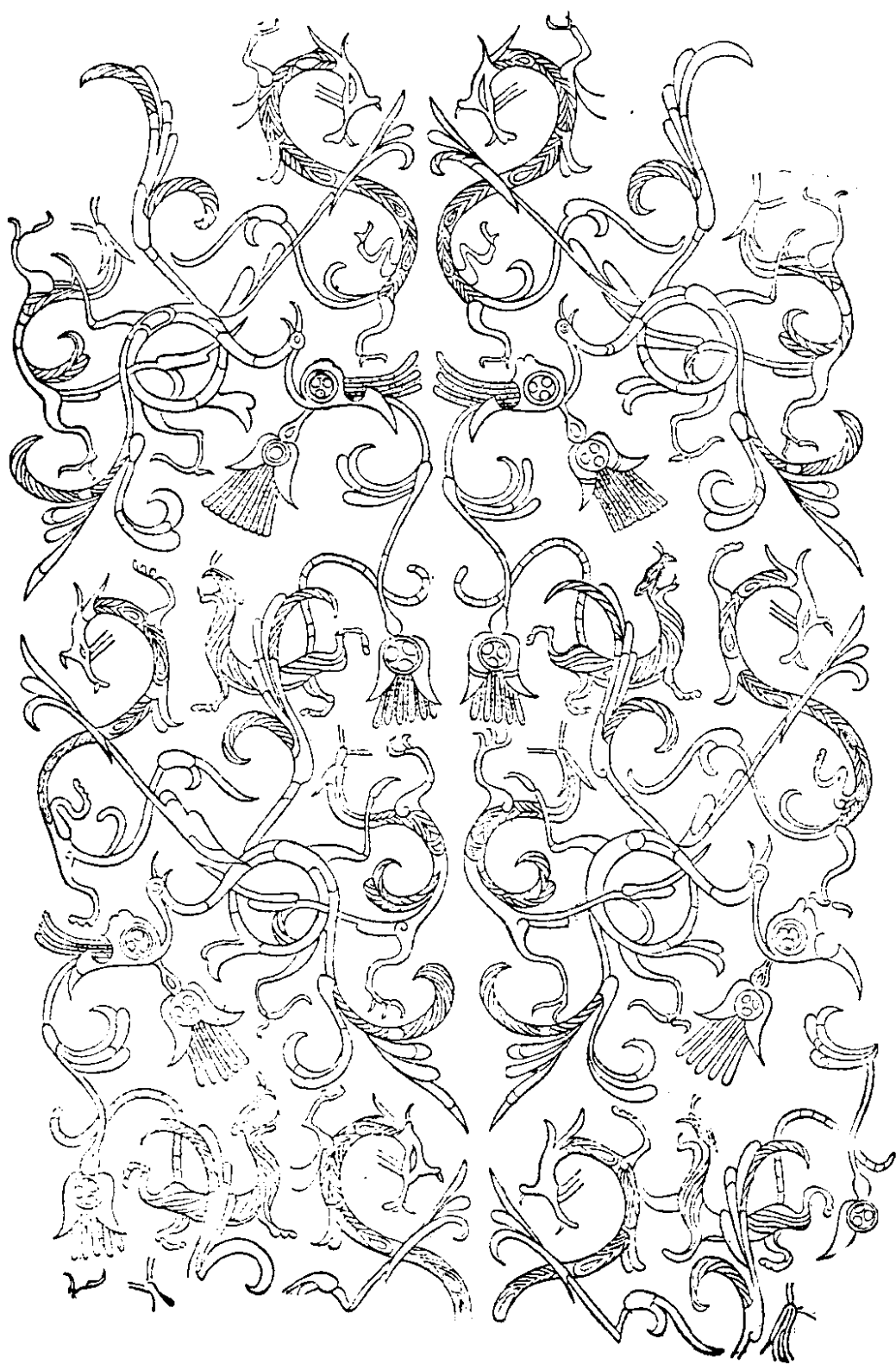


图 70 江陵马山一号楚墓出土的“龙虎凤纹”绣纹样

其中的龙虎凤纹绣纹样,在体型较大的龙凤纹中,穿插有体型较小的龙虎纹,龙虎体躯相对作鸣叫状,图案结构严谨、线条流畅、色彩绚丽、气氛热烈。(图 70)同墓中还出土有“舞人动物纹”三色锦,纹样中龙、凤、虎与舞人(巫师)交递相连,其中龙纹就有三种形式。①(图 71)很明显,含义为阴阳交合的龙凤纹与龙虎纹,在东周已成为吉祥图案而深受人们的喜爱了。

东周龙纹除了上述表现“阴阳交合”哲学思想的几种形式之外,仍然经常独立出现于纹像之中,它们无疑继承了前代龙纹所具备的神天神兽、吉祥瑞兽的身份,如我们前面提到的湖南长沙楚墓出土的“人物龙凤图”和“人物驭龙图”中的龙,这里不再赘述。东周龙的形象,依然是“龙生百种”的局面。值得注意的是,除前代流行的“蛇形龙”、“鳄形龙”之外,东周一些龙纹突出了兽的特征,而成为“兽形龙”。如河北省平山县中山国王冢墓出土的三龙蟠环透雕佩,龙独角长吻,呈回顾式,布满鳞纹的躯体呈∞形,尾部作束状上翘。②(图版 26)东周龙纹引入兽类特征的作法,对后世龙的形象产生了极大的影响。尤其是兽腿、兽足的引入,创造了屈身迅跑的龙形。从此,龙纹一洗蛇、鳄贴地爬行的特征,而变得体躯健骏、神采飞扬。东周的玉龙身躯多呈线条流畅的∞形,由于颈部的弯曲,龙首亦多作下垂式或回首式,富有弹性与力感,龙身则喜饰凸蚕纹。



图 71 湖北江陵马山一号楚墓出土的“舞人动物纹”三色锦

① 资料见湖北省荆州地区博物馆:《江陵马山一号楚墓》,文物出版社,1985 年。

② 资料参见《中国重大考古发现》,文物出版社,1988 年。

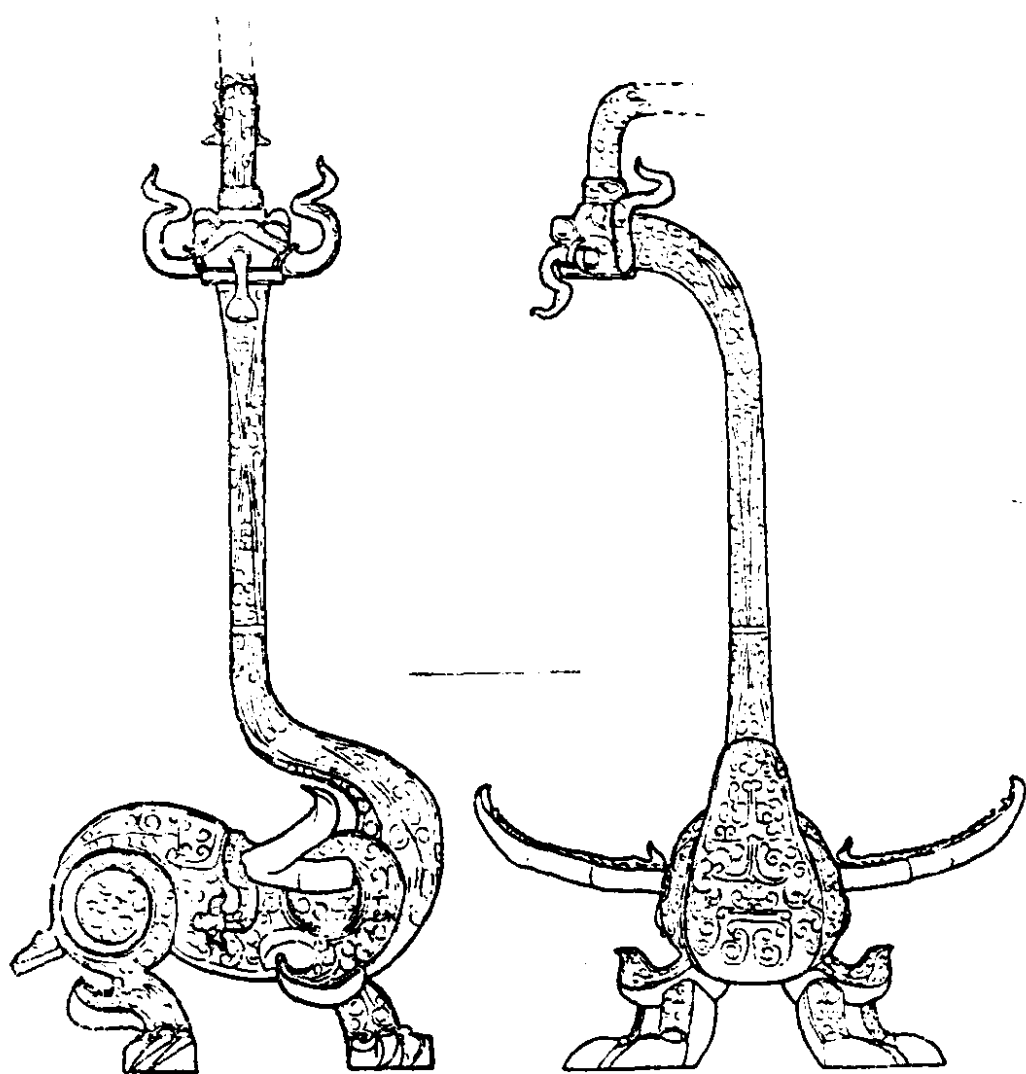


图 72 湖北随县曾侯乙墓出土编磬架立柱的怪兽造型

(图版 16)总的来说,东周龙纹较西周龙纹更注重审美的需求,更趋向世俗化,因而也就显得生气大增。

值得指出的是,东周时代的艺术家喜用多变的艺术手法,将各种动物形象根据图案或实用的需要进行大胆的变形组合,从而创造了多种怪兽。如湖北随县战国曾侯乙墓编磬的立柱(簠),为一对集龙首、鹤颈、鸟身、鳖足为一体的怪兽,^①其形态颇似中生代的蛇

^① 资料见湖北省博物馆:《曾侯乙墓》,文物出版社,1989年。

颈龙,当然这只是一种巧合而已。(图72)再如早年流入海外的战国铜饰件,为一头有角、有背鳍、马首、兽身、兽足的怪兽。东周这类怪异的动物形象虽然也“与真实动物对不上”,^①但它们与前代龙纹无明显的承继关系,因而严格地说起来,它们并不属于龙纹。曾侯乙墓发掘报告将该墓出土的编磬立柱造型称为“怪兽”,而不称为“龙”,是十分正确的。

四、秦汉时代龙的含义及形象的演变

“秦王扫六合,虎视何雄哉。”中国经过东周时代500余年的变乱,终于在公元前221年被秦所统一。秦王朝统治15年后灭亡,经过6年战乱,又被汉王朝所取代。至此,中国终于出现了较长时间的休养生息的和平环境。东周时代各民族、各地区文化本在变乱中得到了交流,随着秦、汉王朝国家的强盛与疆域的扩大,各民族、各地区文化又出现了空前的融合。秦汉时代是龙纹盛行、普及的时代。在此期间,不仅龙的形象趋于成熟,而且龙纹的运用也更为广泛。徐乃湘、崔岩岫先生认为:“龙在汉代,在形式上达到了一个新的空前的高度。汉代是龙的真正的定型期。”^②是很有道理的。

秦王朝统治时期,国内的政治、经济、宗教、文化都有了划时代的进展,取得了惊人的成就。像人所周知的秦兵马俑,其规模之宏大,艺术之卓越,绝非前代所能有。可惜的是,战乱的破坏使秦代龙纹遗存不多,其中较为典型的是秦空心砖上的龙纹。该龙纹的头部尖耳宽吻有须似虎,身躯硕长卷曲似蟒而有鳍,四足对称、爪甲尖利似兽。(图73)从总体上看,这是一种变形的蛇形龙。这种龙纹在

① 参见本书第一章第一节:《龙的定义》。

② 徐乃湘、崔岩岫:《说龙》,紫禁城出版社,1987年。



图 73 陕西咸阳出土的秦代龙纹空心砖上的纹饰

东周已见端倪,到了秦代,其躯体变得更长,形态更显怪异,并突出了雄浑的气势与谐调的美感,因而这种龙纹也就成了后世龙纹中最典型的一种。秦代大型长方形空心砖主要是用来铺踏步的,其几何图案有回纹、菱形纹等等,画像图案以龙凤为主。龙纹则有单龙、双龙卷曲交尾等形式。单龙纹多与璧相伴,《周礼·春官·大宗伯》云:“以苍璧礼天”,可见璧在战国时代已被定作祭天礼器,与璧相伴的单龙纹则是以通天神兽的身份出现的。至于双龙纹,即东周时代就已流行的“交龙纹”,这是一种以阴阳交合为基础含义的吉祥图案。秦代用这两类龙纹装饰空心砖,足见当时对龙纹图案的运用已十分普遍。

汉代龙纹大量出现在墓室壁画、画像砖(石)、帛画及各种器物之上,不同载体上的龙纹往往具有不尽相同的特定含义。现分述于下:

1. 通天神兽

自龙诞生以来,通天神兽一直是龙最主要的身份之一。汉代以通天神兽为含义的龙或作为沟通天、人、地三界的媒介,或作为神

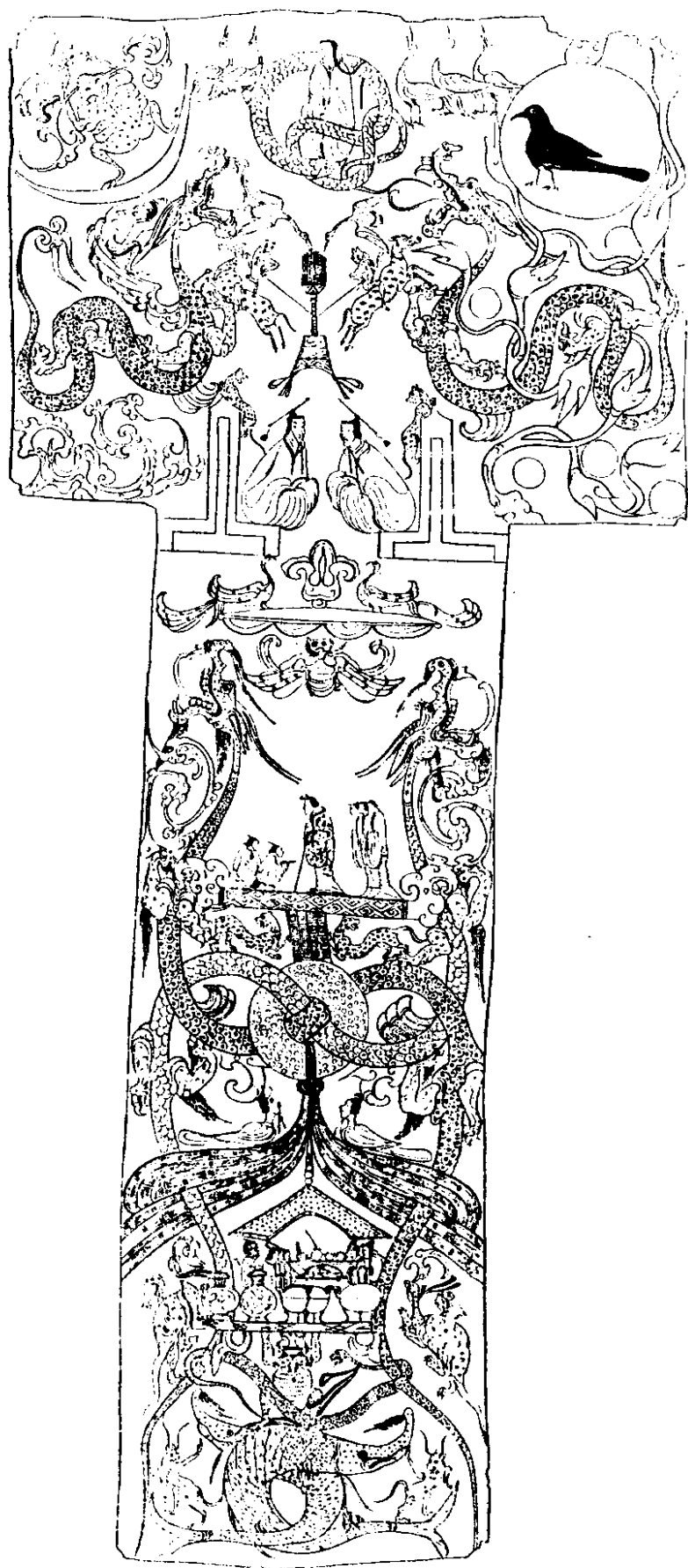


图 74 湖南长沙马王堆一号汉墓出土彩绘非衣上的神话世界

仙及墓主灵魂的坐骑出现。

作为沟通天、人、地三界媒介的龙纹以长沙马王堆一号西汉墓出土彩绘帛画为代表。^①（图 74）帛画画面呈“T”形，通长 205 厘米。根据墓中出土遣册的记录可知，这幅帛画应称为“非衣”。据俞伟超先生研究，“当时，凡死者刚亡，都要招魂。……招魂之时，都要拿着死者的衣服。《丧大记》说：‘小臣复，复者朝服。’……这幅帛画，正略具衣服之形，可进而表明复者招魂时就是拿着它来呼号的。”^② 该非衣所绘内容，自上而下可分为上天、人间、地下三个世界。上天正中为一面蛇身的大神，大神左右各有月、日，月日之下为一对长身兽足、展翅而翔的飞龙。飞龙之下为两位上天使者把守的天门。地下为一对相交的青躯红鳞巨鱼，巨鱼之上立有胯下乘蛇的赤身力士顶托着平板状的大地。俞伟超先生根据《楚辞·招魂》王逸注认为此赤身力士为幽都的土伯。^③ 天门之下，大地之上，是为人间。人间中部为一谷纹巨璧，有青、红两龙以身穿璧，龙头高昂直趋天门，龙尾曲长延至地底。谷纹巨璧之上有双豹顶承白色平台，平台上正中为一位曲裾长袍、拄杖徐行的老妪。老妪前有两位男子举案跪迎，后有三位侍女拱手相随。这位老妪无疑就是墓主人的写照，而双龙与璧结成一体则构成了一副升天龙舟，负载墓主人的灵魂升入天堂。值得注意的是，穿璧双龙的颜色不一，当有雌雄之分，它们也就是我们前面谈到过的“交龙”。综观全幅帛画共有四龙，皆长角、尖耳、兽足、蛇躯，其形象与后世龙已基本无异；四龙纵横驰骋于天、人、地三界，充分体现出其通天神兽的特性。

① 湖南省博物馆等：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社，1973 年。

② 俞伟超：《马王堆一号汉墓帛画内容考》，《先秦两汉考古学论集》，文物出版社，1985 年。

③ 俞伟超：《马王堆一号汉墓帛画内容考》，《先秦两汉考古学论集》，文物出版社，1985 年。



图 75 四川汉画像石“龙车行空图”

神仙驭龙而行是汉代画像艺术中常见的题材。如四川汉代画像砖中的“龙车行空图”，图中二仙人驭使三龙驾云车而行，三龙蛇颈兽躯、并驾飞驰，画面充满跃动的活力，令人神往心驰。（图 75）汉代的龙不仅是神仙的交通工具，还是神仙的朋友与助手。如河南南阳出土东汉画像石中的“仙人豢龙图”，图中左侧为一条大龙，龙蛇颈兽躯，口吐长舌伸向仙人；仙人遍体生毛，长有羽翼，右膝跪地，手托一株三秀草（灵芝的别名）以饲巨龙，画面充满生活情趣。（图 76）

引导、负载墓主人灵魂升天的龙纹可以洛阳烧沟村西汉卜千秋墓壁画为代表。^①该墓为夫妻合葬墓，因墓中出土“卜千秋印”铜质印章而得知男性墓主的姓名。墓室顶部绘有一幅长 451 厘米、宽 32 厘米的长卷式壁画。（图 77）画面左端为含有桂树、蟾蜍的满月 and 女娲神像；右端为含有金鸟的红日、蛇首鱼鳍的黄蛇和伏羲神

^① 洛阳博物馆：“洛阳西汉卜千秋墓壁画墓发掘简报”，《文物》1977 年 6 期。

像,左右两端对称呼应,显然具有阴阳相辅的含义。画面中部为规



图 76 河南南阳县东汉画像石“仙人篆龙图”

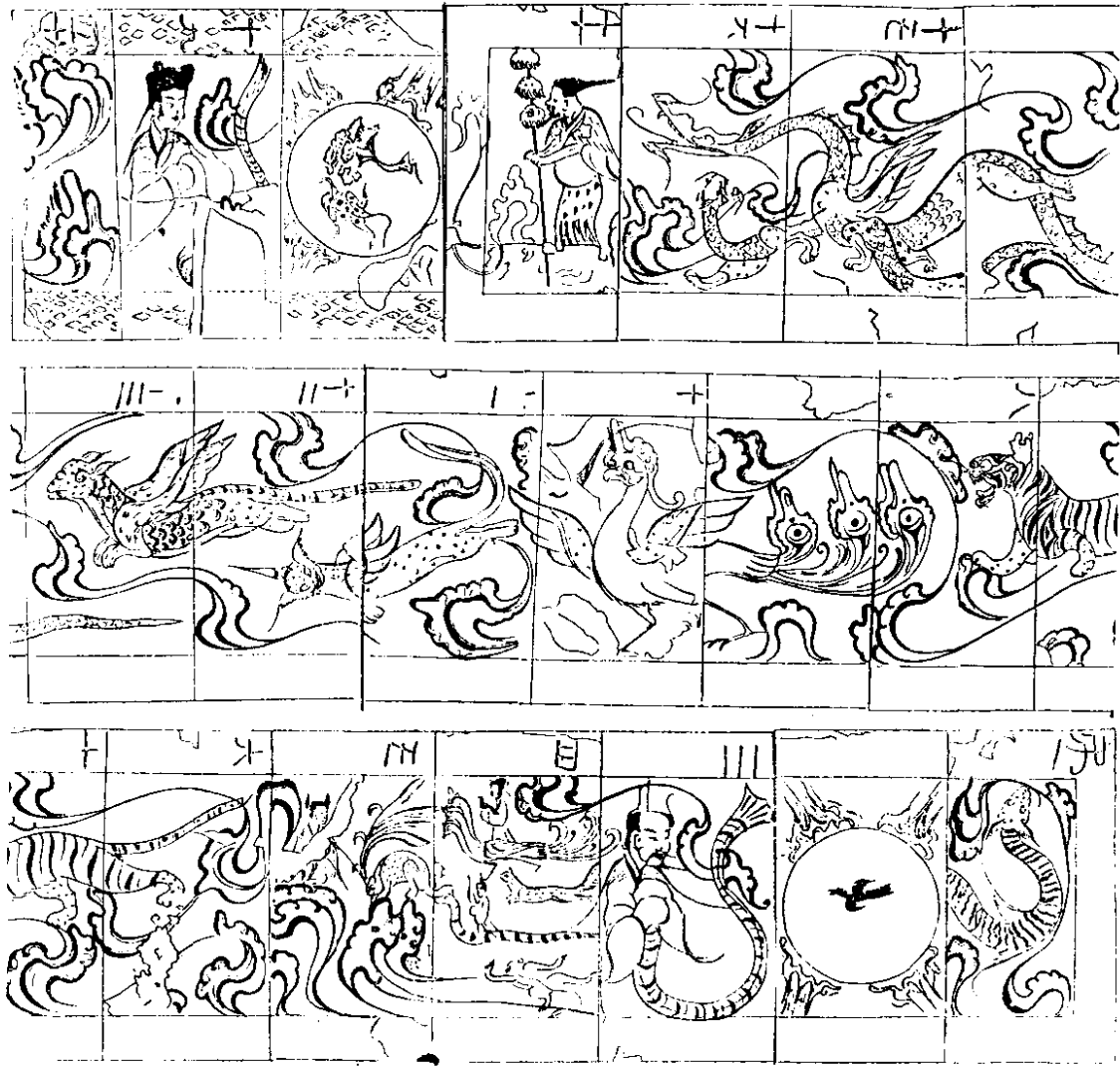


图 77 河南洛阳烧沟西汉卜千秋墓壁画“墓主升天图”

模宏大、神奇瑰丽的行进队列。队列以持节羽人为前导,其后依次

为顾盼相缠的交龙、形态怪异的臬羊、高冠巨尾的凤凰、张口咆哮的猛虎；再后有女性墓主人捧神鸟立于三头凤鸟背上，男性墓主人持弓立于舟形龙背之上，皆驾彩云前行。这是一幅典型的“墓主升仙图”，它的形式与立意与湖南长沙战国时期楚墓出土的帛画“人物驭龙图”可谓一脉相承。（参见本书第二章第五节）

2. 祥瑞兽

在汉人的心目中，龙既然是通天神兽，它就能给人类带来神的关照与庇护。当天下太平、经济繁荣之际，龙就会出现以显示祥瑞，因而龙也带有吉祥的含义。《礼记·礼运》中有关于“麟、凤、龟、龙，谓之四灵”的记载。尤其是汉文帝时鲁人公孙臣“则汉当土德，土德之应黄龙见”的说法被朝廷承认以后，龙更成了当时人们心目中典型的祥瑞兽。

在汉代文物中，具吉祥含义的龙纹十分普遍。这类龙或以主要角色出现，或以其他神兽组合出现，或作为其他画面的周边纹饰出



图 78 河南南阳县英庄出土的东汉画像石“应龙图”



图79 河北定县汉墓出土的金银错
铜车饰上的狩猎纹(局部)

现,可谓形式多样,丰富多彩。如河南南阳县董庄、英庄等地出土的东汉龙纹画像石,画面为一条蛇躯兽足的巨龙,张牙舞爪,腾跃于祥云之中。(图78)河北定县汉墓出土的金银错狩猎纹铜车饰其上之龙蛇躯、四足、双翼,与飞马、仙鹿、黑熊、仙鹤及各种飞鸟共处于山峦草木之中,一派温馨祥和、生机勃勃的景象。(图79)再如河南邓县出土的东汉“三人相搏”画像砖,画面的中心为三人持械相搏的图像,而作为边框装饰,画面两侧各有一龙,画面上方有对翔的双凤。

汉代是阴阳五行学说极盛的时代,因而具有阴阳交合含义的交龙、龙凤合璧、龙虎斗等吉祥图案较前代更为盛行。交龙图案如山东微山县两城出土的汉画像石,画面上两条蛇躯之龙,躯体交缠犹如绳索,交龙之下有双鱼相对。再如山东滕县西户口出土的汉画像石,画面分为三层,第一层为儒生讲经,二、三层为车骑出行,皆人间情景;画面右侧为一对立式交龙,龙体纵贯上下三层。(图80)



图 80 山东滕县西户出土的汉画像石“讲经出行龙图”



图 81 湖南长沙马王堆一号汉墓出土朱地彩绘棺盖板上的“双龙双虎相斗图”



图 82 湖南长沙马王堆一号汉墓出土朱地彩绘棺左侧面上的
“双龙及鹿、虎、凤、仙人”图案

有些交龙图案不只是两龙,如山东苍山县汉代元嘉元年画像石墓出土的交龙画像石,画面为四条蛇形龙交缠盘结,犹如巨索。当然,汉画像石中也有很多并不相交的对龙图案。这类图案中两龙的形状虽无差异,但其包孕的内涵亦当有雄雌之分;两龙多作顾盼、追逐状,其含义与交龙图案相同。龙凤合璧也是汉代流行的吉祥图案之一。如山东滕县西户口出土的汉画像石,画面分上中下三层,其中二、三层为人间宴乐、车骑出行图像,第一层为龙凤合璧图像。赵超先生认为,此图的第一层当象征天穹,二、三层则象征人间;而汉代画像砖(石)墓的图像设计往往是“将有限的墓室空间扩展为一幅完整的宇宙时空模式”。^①这是十分正确的。然而这象征天穹的龙凤,又包含有阴阳交合的吉祥含义。就目前所知的文物资料看,汉代的龙虎斗图案较龙凤合璧图案更为流行。最为典型的汉代龙虎斗图案见于湖南长沙马王堆一号汉墓出土的朱地彩绘棺盖板。画面由两组对称的龙虎斗纹构成,其中之龙呈粉褐色,蛇躯兽足,自行盘绕;虎呈赤褐色,虎首与龙首相对,爪抓口啮龙身。全图的表象虽为一派动人心魄的激烈撕杀情景,但其深层却为阴阳交合的吉祥含义。(图81)该棺之头档纹饰为双鹿仙山图案,足档为双龙穿璧图案;左侧面图案主纹为对称的双龙,其波曲的龙躯之间分别饰有鹿、虎、凤及仙人图象。这里的龙、虎、凤、鹿及仙人都具有沟通天地、显示祥瑞的含义。(图82)在汉墓出土的画像石中,龙虎斗的图象更为常见,如河南南阳县出土的东汉龙虎斗画像砖,画面上龙虎相对奋爪、张口、吐舌,互不相让。(图83)汉代的龙虎争斗图案还广泛应用于人们的生活之中。如1983年广州象岗山西汉南越王墓出土的金镶玉龙虎带钩,龙由青玉雕成,呈扁平片状,通体遍饰

① 赵超(笔名:肖路):《埋在地下的宇宙——汉画像石墓和壁画墓的布局》,《文物天地》1991年1期。



图 83 河南南阳县出土的东汉画像石“龙虎斗图”

谷纹,作S状弯曲;带钩为金质的虎首形,虎额刻有“王”字,下设环形纽,可将龙尾套入扣纽内,形成虎衔龙尾的造型。(图版 27)既然汉代的龙虎组合图案是在表现阴阳相辅,那么也就不必让龙虎总是表现争斗(实是交合)之状。因此汉代文物上龙虎和平共处的图象似乎更多。就广州西汉南越王墓而言,墓中出土带钩既有龙虎争斗造型的,也有龙虎同体造型的。其中一件青玉龙虎同体带钩,钩首雕作龙头,钩末雕作虎首,龙虎同躯,各露出一爪;龙口与虎爪处夹一勾连云纹环形璧,其造型的吉祥含义显而易见。(图版 28)龙虎组合图案在汉代几乎俯拾可见。如西汉墓葬中出土的明器陶质井栏,其上有龙虎图案各自独立、并列相对。(图版 29)又如南阳县石桥东关出土的东汉“仙人龙虎相逐图”画像砖,画面中仙人、龙、虎依次向前飞奔,龙回首与虎相顾,似在相唤同行,气氛热烈而和谐。这类图案中的龙虎既为通天神兽,又具有阴阳相辅的吉祥含义,因而在当时颇受人们的青睐。

汉代以苍龙、白虎、朱雀、玄武代表天文中的东、西、南、北四官;与天对应,地面又以其代表四方。在汉长安城遗址曾有四神瓦当出土,其中龙纹瓦当中之苍龙因受瓦当形制所限,体躯似兽而有鳞,肋间生翅,形象雄健有力。(图 84)汉代四神形象虽以代表四方为旨,但仍然带有吉祥含义,其中龙、虎又以其勇猛的特性具有避邪的作用。正如东汉王充《论衡·解除篇》云:“龙虎猛神,天之正鬼



图 84 陕西西安汉城遗址出土的汉代青龙瓦当
(陕西省博物馆藏)

也。飞尸流凶安敢妄集。犹主人猛勇,奸客不敢窥也。”汉代青铜“田氏”铭四神镜直径 12.2 厘米,镜背主纹为青龙、白虎、朱雀、玄武四神,四神之外为一带铭文:“田氏作竟大毋伤,巧工刻之成文章,左龙右虎辟不羊,朱鸟玄武顺天下宜阴阳,孙子备具居中央,长保二亲乐富昌,寿敝金石。”铭文充分体现了汉代四神的宗教含义。(图版 30)

3. 东宫龙宿

以龙纹表示东宫星宿的作法起源极早,而在汉代广为流行。汉



图 85 河南南阳市蒲山阮店出土的汉画像砖“苍龙星座”

墓中多装饰有表示天象的图象，其中不乏表现东宫龙宿的龙纹。由于这类龙纹的目的是表现星宿，因而其形态多依星宿的分布而变化。我们在 1987 年发现的西安交通大学西汉晚期墓中看到了以龙纹表示东宫星宿的壁画。该图绘于墓室东墙的上方，“龙首高高翘起，两只大龙角延伸至仰角 60 度的地方（以墓顶南北中心线处为 90 度计），四只龙爪踩着星星，腾空而起，飞翔于祥云之上，气势十分雄伟。除了在龙爪之下绘有星宿之外，在龙角及龙尾上还画有星宿。惜龙首及颈部残损，原画上有无星无法肯定”^① 据研究，这幅

① 陕西省考古研究所等：《西安交通大学西汉壁画墓》，西安交通大学出版社，1991 年。



图 86 河南南阳市东关出土的东汉画像石“日月合璧”

图中,东宫七宿有六宿位于苍龙的各个部位,因而该图具有极高的科学与艺术价值。河南南阳市蒲山店阮堂出土有东汉“苍龙星座”画像石,画面上方为一满月,月中玉兔、蟾蜍俱全;下刻苍龙星座,兼刻变形龙纹以示东宫整体。(图 85)回想《周礼·冬官考工记·辀人》关于“龙旗九旂,以象大火也”的记载,其所指龙纹可能就是这类表示东宫的龙纹图案。再如南阳市东关出土的东汉“日月合璧”画像砖,画面上部有鸟形日月;下部左侧为内刻玉兔的毕宿,右侧为表示东宫的龙纹。该龙之尾细长,弯屈成环形的尾端有 8 个小分枝,连同本尾,应是在表现尾宿九星。(图 86)这类表现东宫龙宿的苍龙图象,是研究我国汉代天文科学的珍贵资料。

4. 伏羲女娲像

下面我们要讨论一下汉代盛行起来的伏羲女娲像。(图版 36)严格地说起来,这一问题不属于龙的范畴。但近年来关于龙的有关著作,几乎均将伏羲女娲问题列入,并多以此说明中国神话中之人类始祖与龙的密切关系,因而有必要进行剖析。

迄今所知最早的关于“伏羲、女娲”的记载见于战国时期楚国大诗人屈原的《天问》:“登立为帝,孰道尚之? 女娲有体,孰制匠之?”东汉王逸注:“言伏羲始画八卦,修行道德,万民登以为帝,谁开导而尊尚之也? 传言女娲人头蛇身,一日七十化。其体如此,谁所制匠而图之乎?”^① 对于屈原前一问句是否指的是伏羲,历来注家颇有争议,也有说是指炎帝之母女登、舜或女娲自身的。宋代学者朱熹甚至说:“上句无伏羲字,不可知。下句则怪甚而不足论。”^② 其实还是王逸说为是。可作旁证的是 1942 年湖南长沙子弹库楚墓出土的楚帛书(现藏美国弗利尔美术馆)。帛书全文共分三篇,其中

①② 参见金开诚等:《天问纂义》,中华书局,1982 年。



图 87 河南南阳县出土的东汉画像石“伏羲女娲交尾图”

之“神话篇”开篇即云：“曰古□能鬻戏”，文中又有“是于乃取□□子之子，曰女皇，是生子四□，是襄天践，是各参化法逃。”等记述。文中所言“鬻戏”、“女皇”即指伏羲（又称庖牺）、女娲，并言二神履行天道，以阴阳交合而为万物化生之始。^① 连劭名先生认为此即“伏羲、女娲创造宇宙的神话”，并指出文中所言“古史传说的人物，大多与南方楚文化有关。”^② 由此可见，伏羲女娲神话在战国时代已广泛流传，屈原由此发问也是很自然的。然而，我们迄今尚未见到战国时期的伏羲女娲形象。时至汉代，伏羲女娲神像似乎在一夜之间遍及中国。汉代的这类神像在画像石（砖）上出现最多，二神的上身分呈身着汉装的男女人形，下身却是一条长尾，并长有或长或短脚。这两位形象怪异的男女神像往往以对应关系出现，他们的尾部则常呈交缠状，明显表示出二者的性伙伴关系。（图 87）这也就是西汉王延寿为鲁恭王刘馀的鲁灵殿壁画所作《鲁灵光殿赋》中描述的“伏羲鳞身，女娲蛇躯”的画面。

①② 连劭名：《长沙楚帛书与中国古代的宇宙论》，《文物》1991 年 2 期。

虽然古籍中多处明言伏羲、女娲形象为“蛇身人首”，但只要仔细观察一下汉画像石上的有关形象，就可以发现这种说法是不对的。因为蛇躯不应该有脚。而他们的脚既非人足，又非龙爪，足见伏羲、女娲形象的原型既不是蛇，也不是龙。我们曾在第一章第四节中谈到，渭水流域原龙纹（鲮纹）所具有的人类始祖的含义及其与汉代伏羲、女娲形象的密切关系。这二者之间目前还有很多缺环，但伏羲、女娲形象躯体与渭水流域鲮纹躯体的相似性是人所共睹的。^①

由远古鲮崇拜演化而来的人类始祖神话流行、发展于西北地区。司马贞《三皇本纪》引晋皇甫谧《帝王世纪》云伏羲：“母曰华胥，履大人迹于雷泽，而生庖牺于成纪，蛇身人首。”《方輿纪要》卷五十九引《帝王世纪》亦云：“伏羲生于成纪。”成纪，即位于现今甘肃省渭水流域，这恐怕不能完全视为巧合。很可能是在战国时期，流行于西北地区的伏羲、女娲神话随着文化的交流而传入楚地，进而则遍及中原。由于该神话的源头在长时间、长距离徙移中湮灭，遂引起了内地人们的惶惑与误解。不仅大诗人屈原提出了疑问，汉人也将神像误断为蛇躯。然而，这种来自西北的神话及神人形象必竟迅速地被内地文化所接受。究其原因，不仅是由于内地文化所具有的兼容并蓄的古老传统，还由于伏羲女娲神像填补了内地文化缺乏宗教神像的空白，而二神的相拥交尾之像又恰恰是东周、秦汉所盛行的阴阳学说的绝妙图解。汉画像石（砖）中，伏羲、女娲多与日月并出，而日月并出也是阴阳相辅的含义，伏羲女娲交尾像所原有的人类始祖的含义在汉文化中则明显地被扭曲与淡化了。汉代典籍中闭口不言二神的性关系。西汉淮南王刘安《淮南子·览冥训》仅

^① 参见刘志雄：《中国远古神话中的人类始祖及其原型》，《历史大观园》1991年3期。

云：“伏羲、女娲，不设法度，而以至德，遗于后世。”东汉应劭《风俗通义》(佚文)仅云：“女娲，伏羲之妹。”又称“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，务剧力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。”晋皇甫谧《帝王世纪》则云：“庖牺氏，风姓也，蛇身人首；女娲氏，亦风姓也，承庖牺制度，亦蛇身人首。”直至唐代，李冗《独异志》才为我们提供了较详的记述：“昔宇宙初开之时，只有女娲兄妹二人在昆仑山，而天下未有人民，议以为夫妇，又自羞耻。兄即与其妹上昆仑山，咒曰：‘天若遣我兄妹二人为夫妻，而烟悉合；若不使，烟散。’于是烟即合。其妹即来就兄，以结草为扇，以障其面。今时人取妇执扇，象其事也。”这段记述出现虽晚，但所记内容却是极为古老的神话，而神话中明言昆仑山事即明确表明该神话来自西域。关于汉代学者的闪烁其辞，王素先生指出：“此无他，同姓为婚是中国传统文化之大忌！古人很早便知，近亲婚姻不利于优生。《左传·僖公二十三年》云：‘男女同姓，其生不蕃。’后世立法，均严禁同姓为婚。……士大夫作为传统文化的卫道者，处境最为尴尬，……最后只好为尊者讳。”^①其论可信。在汉代文物中，我们还可以看到完全被汉化了了的伏羲(或女娲)像。如长沙马王堆一号汉墓出土帛画(非衣)，画面正中上方是一位人面蛇躯的大神，其躯体硕长无足，自行盘绕。研究者认为此即伏羲或女娲，^②然而这是经汉文化再创造的伏羲(或女娲)，画中完全摒弃了两性交尾造型，使大神独身枯坐，而神的躯体也变成了汉人误解的蛇躯。(参见图74)

综上所述，我们可以看出，盛行于汉代的伏羲、女娲像与龙基本没有什么关联。充其量来说，它只是一种原龙纹的歧变。因此，认为华夏人类始祖与龙有关的说法也是没有根据的。

① 王素：《吐鲁番出土伏羲女娲绢画新探》，《文物天地》1991年4期。

② 湖南省博物馆等：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社，1973年。

综观汉代的龙纹,其形态基本可分为两类:一类以马王堆一号汉墓帛画上所绘之龙为代表,龙的尾部与躯体混然一体没有界限,即属于典型的蛇躯;龙之四腿取自虎腿,较生硬地安在蛇躯之上,称得上是典型的“蛇足”。这种龙只宜作飞行之态,要表现行走就需要将前后足之间的躯干大大缩短才行。另一类如汉画像石(砖)中的走龙,龙的尾部与躯干有明显界限,即属于变形的兽躯;变形方式是将兽的颈部与躯干拉长,加入了蛇的特征。至于战国时期流行的多种形态怪异或极端图案化的龙纹在汉代则明显减少了。

五、六朝时代的龙纹

东汉末年,群雄并起,中国又进入了一个分裂与动荡的历史时期。所谓“六朝”,严格地说是指三国东吴、东晋、宋、齐、梁、陈这六个相继建都于建康(今之南京)的王朝。我们这里所说的六朝,是指上述六朝所跨越的时代,即起自三国,终于隋王朝的建立。这一时期,除西晋王朝有过短暂的统一外,中国大部份时期陷入军阀割据的局面。然而,割据政权的频繁更迭与疆土的聚散变幻、各地区各民族百姓的颠沛流离,却加快了各民族文化的融合与发展,加上佛教自西方传入给中国本土文化注入的新鲜血液,使得中国的宗教艺术进入了一个新的阶段。就绘画理论而言,南齐画家谢赫提出绘画六法:“一曰气韵生动,二曰骨法用笔,三曰应物象形,四曰随类赋彩,五曰经营位置,六曰传模移写。”(张彦远《历代名画记》卷一)谢赫所言六法,当是对当时飞跃发展的绘画技法与绘画理论的总结。六朝是龙纹的成熟期,六朝龙纹的含义与前代并无太大的变化,而其艺术水平却上升到了一个崭新的阶段。

六朝时代,龙纹的使用十分广泛。六朝的实用器物、建筑构件均常以龙纹为饰。如现藏于故宫博物院的南北朝青铜龙形镬斗,器

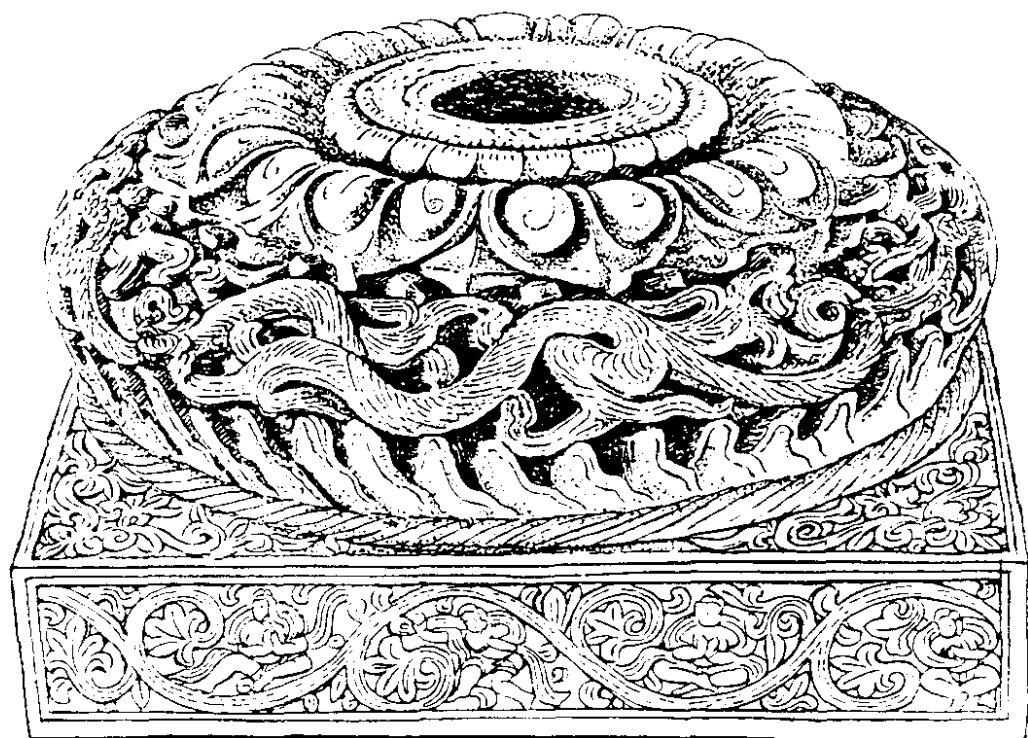


图88 山西大同石家寨司马金龙合葬墓出土的高浮雕石础(北魏)

身作盆形,下部三足呈蹄形,长柄末端铸一龙首。全器恰似一条圆腹短足小龙静伏于地,创作构思奇巧,风格秀丽洒脱。(图版 35) 1965 年出土于山西大同石家寨司马金龙合葬墓的石础,上面以高浮雕雕出双龙、荷花、山纹,该龙四肢及躯体细长,通体饰鳞纹或斜线纹,跨步曲身腾跃于群山之巅,造型生动流畅,气势雄浑。(图 88)石础下方刻有忍冬与伎乐人纹,其中一础的四角还分别刻有四位奏乐童子。^① (图版 31)司马金龙墓的葬入时间是延兴四年至太和八年(474—484 年),属于北魏孝文帝改制前的墓葬,因而墓中器物带有一定的鲜卑文化的色彩。

^① 山西省大同市博物馆等:《山西省大同石家寨北魏司马金龙墓》,《文物》1972 年 3 期。



图 89 江苏镇江市郊东晋隆安二年画像砖墓“青龙”砖画

真正能代表六朝风格的龙纹见于画像砖墓。如 1972 年发现于镇江的东晋画像砖墓，墓平面呈吕字形，四壁镶砌画像砖，一砖一画，均为高浮雕，画像内容主要为具吉祥含义的四神和具辟邪含义的怪兽。该墓中刻有“晋隆安二年造立冢郭颢阳山子孙买寿万年”的题铭，可知此墓建于晋安帝时期（398 年）。四神画像中的青龙吻部扁长，双角长而弯卷，颈曲有鬣，体躯硕长弯曲成 C 形，四肢细长瘦劲伸曲有力。整条青龙潇洒恣肆，饱含活力。（图 89）再看同墓中的白虎，体躯与龙躯几乎完全相同，二兽的区别仅在头部。^① 1968 年发现于江苏丹阳胡桥公社宝山南朝砖画墓中的羽人戏龙图堪称南朝龙纹的代表作。该墓室内砖画作上下两层排列。东西两壁上层外侧，分别绘羽人戏龙、虎图；内侧分别绘竹林七贤人物。

^① 资料见姚迁等：《六朝艺术》，文物出版社，1981 年。

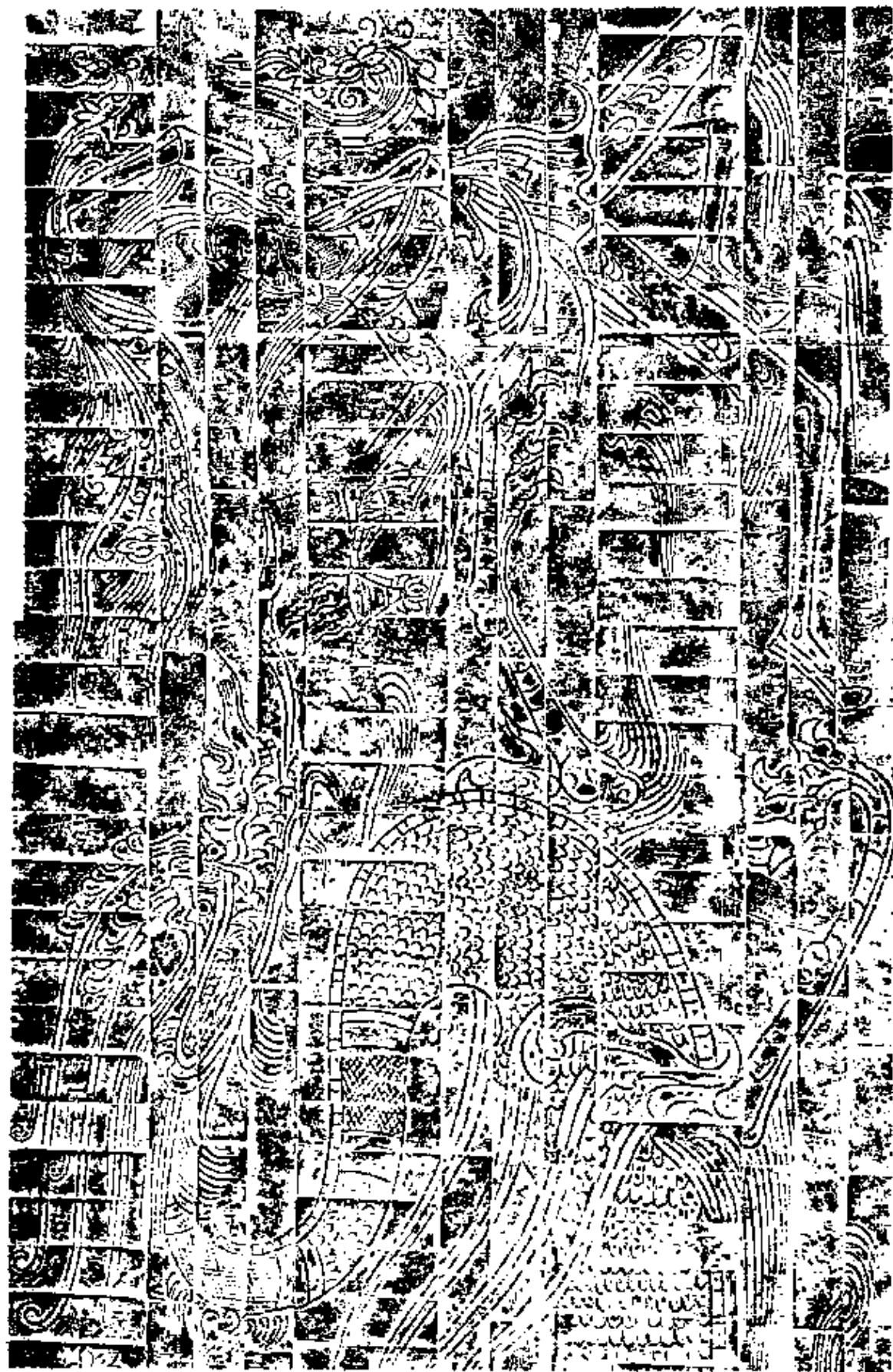


图 90 江苏丹阳胡桥宝山南朝梁墓西墓室东壁砖画“羽人戏龙图”(局部)

两壁下层则为内容相同的出行图。羽人戏龙图中,龙的头部扁长,弯卷多歧的双角突起于眉骨之上,巨口利齿,长舌伸出,一双圆睛盯住面前的羽人;龙躯硕长劲健,遍布鳞甲;四肢似鹤腿枯瘦有节,如兽行走,一前肢抬起欲攫羽人;龙的背鬣肘毛皆向后飞扬,从而增添了龙的动势。^① (图 90)羽人戏虎图与此图从构图到用笔均极其相似,这里的龙、虎与仙人相伴出现,当具有通天神兽与吉祥瑞兽的双重身份。南朝画像砖上的龙、虎二图,构图严谨生动,笔势刚劲流畅,以谢赫六法衡量实为上乘之作,其艺术水平明显高于顾恺之的《洛神赋图》。

如果我们用傲骨嶙峋、飘逸潇洒来形容南朝龙纹的话,那么北朝龙纹则具有雍荣华美、矫若流云的风格。北朝龙纹的形体与南朝龙纹无大的差异,但艺术化的色彩更浓。北朝龙纹的头部一般较宽硕,身躯与四肢亦相对丰腴,背鬣、肘毛均被着意刻划,其颈、躯、足、尾多随背景中的飞云流霞飘扬曲卷,总体形态在矫健之余,又含几分妩媚。北朝龙纹以北魏墓室石刻线画为代表,其艺术水平也最高。现以 1977 年 4 月发现于洛阳郊区滎河上窑村的北魏画像石棺为例介绍于下。^② 北魏孝文帝迁都洛阳以后,“乃自表滎(河)西以为山园之所”,(《北史·魏文成文明皇后冯氏传》)并下诏规定:“迁洛各姓,死后均葬洛中,不得归葬恒代。”此画像石棺墓距邙山景陵区东约 5 公里,估计当属北魏贵族之墓。石棺的石质为青色石灰岩,其六面石板均施刻工,雕刻技法采用阳刻减地和阳刻加阴线之法,画面精妙绝伦。石棺左右两帮为石棺雕刻画内容的重点。石棺左帮绘男墓主乘龙升天图。画面中部为一条飞翔的龙,龙宽额巨口,长躯若舟,四足撑开,曲颈回顾;龙背上坐着一位丰颊短须的男

① 资料见姚迁等:《六朝艺术》,文物出版社,1981 年。

② 资料见洛阳博物馆:《洛阳北魏画像石棺》,《考古》1980 年 3 期。该简报中对石棺左帮男墓主乘龙升天图描述错误。

子,他褒衣宽带,头戴冠巾,左手轻挥团扇,右手拢住龙缰,亦回首顾望,似向人间告别。巨龙前方有两位冠巾、羽衣、长袍仙人,两手分执莲花、团扇为引导;龙尾部又有一羽衣仙人手持莲花乘云随行。巨龙后部为六位乘龙乐伎,一人执桴击建鼓,二人吹管,三人吹排箫,随巨龙边行边奏。画面两端刻有山石林木,画面空间则满饰流云,有静有动,韵味无穷。(图91)石棺左帮为女墓主乘龙升天图。画中巨龙亦长身若舟,曲颈回首;女主人头戴金冠,项围宝珠,身穿襦衫,下着长裙,右手执团扇,左手勒龙缰,稳坐于龙背之上,凝视前方。飞龙前方有二仙人分持熏斗、团扇为引导,龙尾部有一长须仙人持团扇恭谨相随。龙后部为五位仙女,掌华盖乘风随行。女主人雍容华贵、稳重端庄之态与男主人风流儒雅、俊逸潇洒的风姿形成鲜明的对比。这类墓主人乘龙升天的图画最早见于长沙子弹库楚墓,画中仅男墓主孑然一人乘龙而行,形影相吊,孤独寂寞;至西汉卜千秋墓壁画,虽男女分乘龙凤同行,但多为神兽相伴,了无生气;而北魏这两幅石棺线画,墓主人被仙人们前呼后拥,又有乐队、仪仗逶迤相随,可谓声色雄壮、情景交融。连飞行的巨龙也不似前代绘画那样引颈疾驰,而翩然回顾,其体态温柔妩媚,充满人间情趣。该石棺棺底前部左刻青龙,右刻白虎,中间为一兽头,可能系辟鬼驱邪的方相氏;棺底后部亦左龙右虎,龙虎皆口吐莲花,中部为一大莲。龙虎图案在前代多具阴阳相辅的吉祥含义,这里则主要以祥瑞仙兽的身份出现。

解放前出土于洛阳的北魏元谧石棺,棺上龙与凤等仙禽同出,其含义也是表示吉祥。该棺两帮各刻孝子故事六图,每图均有榜题,各图之间以树木相隔。其中右帮“孝子郭巨赐金一釜”与“韩伯余母与丈和颜”图上空为一回首巨龙,龙的四肢若兽行走,龙爪被刻划成莲花状;巨龙四周的行云流霞之间,还有飞行的仙人与立于莲台口吐莲花的神鸟。整条龙纹刻划细腻,气势非凡。(图92)北魏





图 91 河南洛阳瀍河上窑村北魏画像石棺上的“男性墓主乘龙升天图”(拓片)

石棺中也有单独以龙、虎为图像的。如解放前出土的龙虎纹石棺，左帮只刻一龙，右帮只刻一虎；龙虎皆口吐云气，作行走状。“根据龙虎画像姿态风格看，此石棺在北朝时期中时代可能较晚。”

说起六朝时代的龙纹，我们还要专门介绍一下1962年清理的



图 92 河南洛阳元谧石棺右帮上的“孝子图”(局部)

吉林省辑安五盔坟四号、五号高句丽壁画石墓。^① 高句丽的兴亡年代约当西汉末年至唐高宗总章年间。在六朝时代，高句丽以吉林省辑安县通沟附近的平原为中心，领地东达朝鲜半岛中部；它与古代中国的关系密切，在文化上更有密不可分的联系。^② 五盔坟四、五号墓的壁画正反映了中国龙纹东传的一幕。



图93 吉林辑安五盔坟四号墓第一重顶石抹角石底部的“弓身顶梁龙图”(高句丽)

① 参见吉林省博物馆：《吉林辑安四盔坟四号和五号墓清理略记》，《考古》1964年2期。

② 参见杨泓：《高句丽壁画石墓》，《文物参考资料》1985年4期。

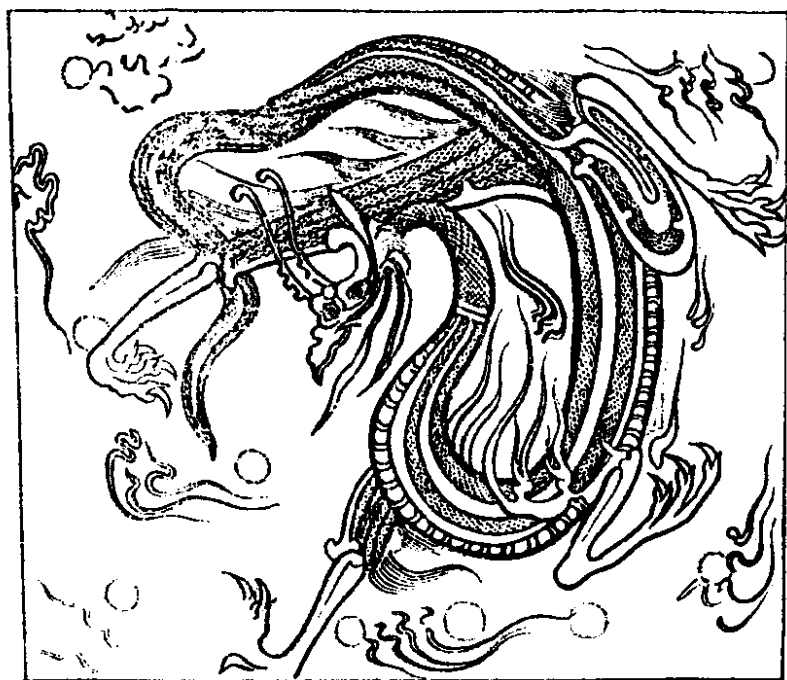


图 94 吉林辑安五盔坟四号墓藻井顶部的“翔龙图”(高句丽)



图 95 吉林辑安五盔坟五号墓壁画“乘龙伎乐天人”
(高句丽晚期)

五盔坟四、五号墓位于通沟平原高句丽墓葬群的南端,属高句丽晚期的王族墓葬,其时代相当于北朝末年(约6世纪末)。五盔坟四号墓墓室平面呈正方形,墓室四壁及藻井上满绘壁画,壁画均直接画在花岗岩上,五彩纷披、绚烂富丽。墓室四壁绘四神,东壁青龙、西壁白虎、南壁朱雀、北壁玄武。其中青龙身躯若蛇、赭背黄腹,四肢硕长、健壮有力,作奔腾状。墓壁四隅绘怪兽托双龙顶梁,梁枋上绘交龙纹,盘结形式十分复杂。第一重顶石之抹角石,北角东端

为日神,西端为月神,皆龙身双翼,手捧日月而翔;西角北端为跨五色龙之羽人,南端为在黑色磨石前磨物之羽人;南角西端为冶铁匠人,东端为制轮羽人;东角南端为男性飞天,西端为牛首神人。四面抹角石中部均一龙,四龙姿态相同,皆四肢撑立将身弓起顶托第二重顶石之抹角石。(图 93)第二重顶石东绘日轮、西绘月轮、南绘南斗、北绘北斗。其中日轮中绘一三足鸟,手执旌幡口吹排箫之伎乐人乘龙居左,吹笛之伎乐人驾凤居右;月轮中绘有一蟾蜍,吹胡角之伎乐人跨龙居左,头戴白帟身着赭袍之仙人乘鹤居右。第一、二重顶石抹角石之底部,均绘一龙,共计八条,皆呈昂首盘踞状。藻井顶部绘一巨龙,昂首盘旋,形象生动有力。(图 94)五盔坟五号墓壁画与四号墓大体相同,其中最具特色的是第二重顶石西南角所绘的两位乘龙伎乐天人。前者女相,束发高髻,上身赤裸,双乳丰隆,臂挂绿色披带,下系褐色长裙,手击腰鼓;后者男相,亦赤裸上身,双臂弹箏。(图 95)

综观通沟高句丽墓室壁画的内容,亦属于佛、道两教艺术的混合产物。其中龙纹数量之多、所居位置之重要,竟胜于中原同时期的墓室绘画,足见龙纹在该国宗教艺术中的地位。高句丽龙纹的形象明显源于中国北方,但又自具特色。该龙纹形似长腿蜥蜴,鳞纹多呈网状,尤其是它那四肢撑立、弓身回首以背承重的姿态,在中原龙纹中是很少见的。

六、隋唐时代的龙纹及“鱼龙变”纹

公元 581 年,北周相国杨坚夺取政权,建立了隋朝。隋开皇九年(589 年),隋大将韩擒虎攻入建康,俘获陈后主,中国长期分裂的局面终于得到了统一。隋、唐两代是中国封建社会的鼎盛时期,随着社会的稳定与经济的繁荣,艺术也获得了迅速的发展。龙纹至

隋唐时代已完全成熟,依其含义基本可分为两类:一类出现于具特殊宗教意义的载体(如墓室石刻、碑石等)之上,其身份以通天神兽为主;另一类广泛出现于实用器皿、建筑构件之上,其身份以祥瑞兽为主。龙纹这两种基本含义本来就是紧密关联、难以截然分开的,但至隋唐以来,龙纹含义的重心明显偏向于后者。唐代墓室壁画十分发达,但其主要内容均以墓主人生前生活为题材,龙纹多以龙虎相辅、四灵、十二生肖及天象的组成部份出现,像墓主人乘龙升天的传统画面则不再盛行。与此相反,在隋唐的实用器皿上,龙纹出现极为普遍,并多与蔓草、花卉及各种动物组合出现。隋唐社会对龙纹使用的普遍性和随意性,说明龙纹在当时基本已成为人们喜闻乐见的吉祥图案了。

隋代龙纹可以河北赵县安济桥栏板上的石雕龙纹为代表。安济桥建于隋大业年间(605—616年),由当时名匠李春设计建造,这也是世界上第一座石构坦弧敞肩拱桥。大桥的望柱、仰天石、栏板上皆施雕刻,其中以龙纹最为精彩。大桥栏板曾坠落水中,1952年由桥下出土,现藏赵州桥文物管理所。^①安济桥栏板上的龙纹有奔龙、对龙、交颈龙、穿石龙等多种形式,其中奔龙为单龙飞驰图案,龙巨首吐舌,体躯舒展,姿态奔放雄健,颇具六朝遗风;(图版32上)对龙为曲身飞腾的双龙,分持火珠与宝相花抬爪相对,图案具有佛教艺术色彩与吉祥含义;交颈龙为一对行龙两颈相交,皆口吐莲花;(图版32下)而最有特色的还应数穿石龙图案,图中双龙巨首硕角,躯体若兽,龙之首、尾两端从石中探出,龙身中段隐没石中。(图96)作者既表现了龙穿岩引水、变化莫测的神通,又弥补了栏板短小无法表现龙之长躯的缺憾,处理手法轻灵巧妙,具有强烈的审美情趣,而这正是隋唐龙纹所具有的时代风格。

^① 参见唐寰澄:《中国古代桥梁》,文物出版社,1987年。

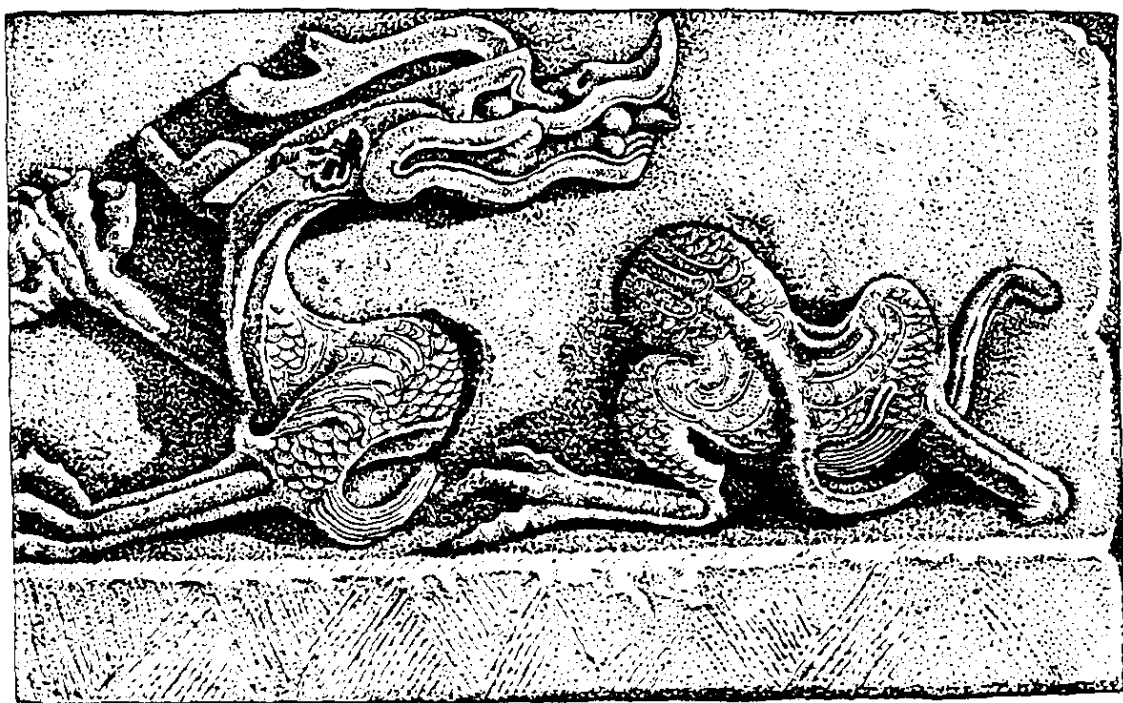


图 96 河北赵县安济桥栏板上的隋代石刻“穿石龙”

隋代日用器皿上的龙纹以龙柄瓷壶最具特色。以龙为造型的器型早在东周时代即已出现，而六朝匠人巧妙地将这一传统艺术手法运用于陶瓷艺术，至隋代以龙为柄的陶瓷艺术已趋成熟。如1957年陕西西安李静训墓出土的白瓷双龙双联瓶，瓶为双体，似浑圆的龙躯；双柄自瓶体伸出而为龙颈，龙颈直竖突出表现了龙的渴态；双柄上端为一对龙首，探入瓶口，吸引瓶中之水。双龙造型



图 97 陕西西安隋李静训墓出土的白瓷双龙双联瓶



图 98 河南汲县出土的隋唐
青瓷凤头龙柄壶

质朴洗练、憨态可掬，令人忍俊不禁。(图 97)凤首、龙柄也是隋代瓷壶的常见造型。如与上壶同出一墓的白瓷龙柄凤首壶，壶高 27.4 厘米，一侧为形态若鸡的凤首，另一侧为首入瓶口的龙形柄。^① (图版 33)双龙相对与龙凤合璧都是中国传统的具阴阳相辅含义的吉祥纹像，而这类图案到隋代迅速向世俗化、审美化发展，充满了清新活泼的勃勃生机。最为精美的隋代龙凤纹壶当数故宫博物院藏河南汲县出土的青瓷凤头龙柄壶。该壶器盖为带冠凤首造型，器柄为一完整的四足之龙，龙下足立于瓶底，一对上足支撑于瓶身，龙首探入瓶口，造型极其生动。该壶器身布满中亚风格的图案纹饰，与中国传统的龙凤纹相映成趣，可见该壶是一件具有时代气息的中西合璧的精品。(图

版 34, 图 98)这件传世品现今学者多认为是唐代作品。

以龙形为耳的陶瓷器皿至唐代仍然盛行不衰。如故宫博物院藏三彩双龙耳陶瓶，器高 33.6 厘米，盘口、长颈、半截釉。龙颈自瓶

① 资料见中国社会科学院考古研究所编：《唐长安城郊隋唐墓》，文物出版社，1980 年。

肩部伸出,龙口衔住瓶口;龙首卷角尖耳,颈上有鬣,造型奇特美观。(图版 37)唐代陶瓷器皿上的龙纹,手法多样,千姿百态。如故宫博物院藏唐代越窑刻龙纹瓷瓶,器高 90 厘米,瓶身上刻一昂首飞舞的龙纹,龙形苍劲稚拙,刀法娴熟老到,另有一番韵味。(图版 43)

龙纹作为传统吉祥图案,深受唐人的喜爱。由于当时龙纹使用率极高,于是工匠们设计了一些龙纹的典型模式,供制作者参考。这使得唐代龙纹出现了图案化、程式化的特点。不同器物上的龙纹大体雷同的现象层出不穷。如故宫博物院藏唐代青铜盘龙镜,常作葵花形,镜背有一条巨龙张牙舞爪,飞腾于云纹之中;龙右前爪及右腿上扬,龙尾盘绕于右腿之上。(图 99)与此相似的龙纹造型又

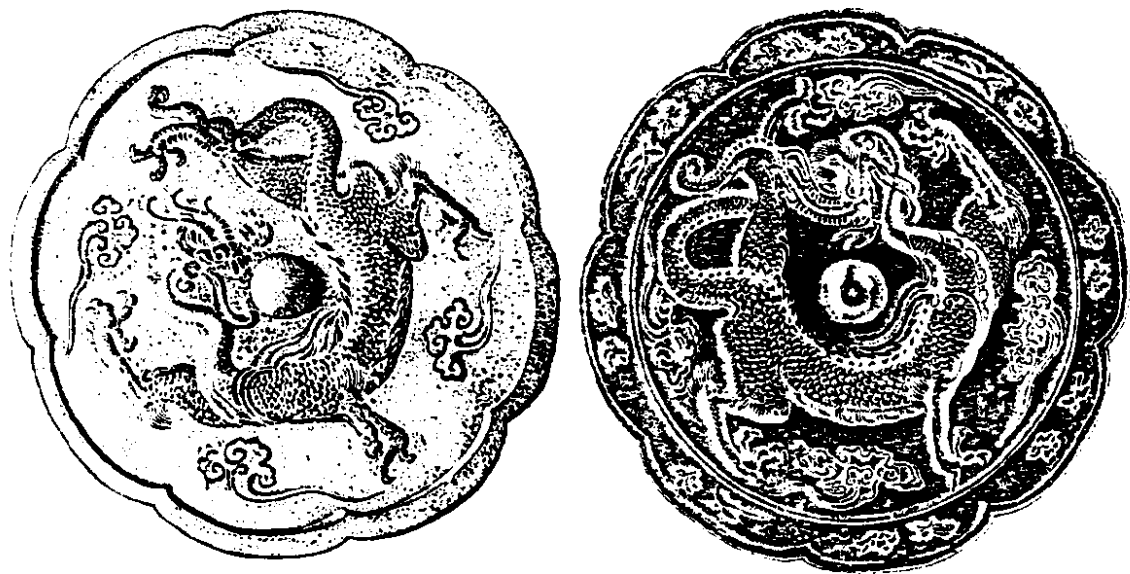


图 99 陕西西安出土的唐代云龙纹铜镜

出现在 1982 年出土于江苏丹徒丁卯桥唐代窖藏中的龙纹金盒底上。该盒底径 24 厘米。两器龙纹大小、细部虽不尽相同,但其总体形态显然完全一致。(图 100)如当时无龙纹图案蓝本流传,就很难解释这一现象。

尾部与右腿缠绕,是唐代龙纹的一种典型形态。这是一个十分有趣的现象。早在隋代,安济桥石栏板上的“穿石龙”的兽形龙尾就

与右腿缠绕。由于载体的限制,这对龙纹右腿的位置很有些别扭,因而其尾部缠绕右腿之象显然是工匠有意为之。很可能是隋代龙纹的这一艺术手法,增添了龙纹后部的变化与美感,因而受到唐代艺术家们的青睐而纷纷效法。更为直接的原因可能还是唐代龙纹图案蓝本的使用,推动了这一程式的

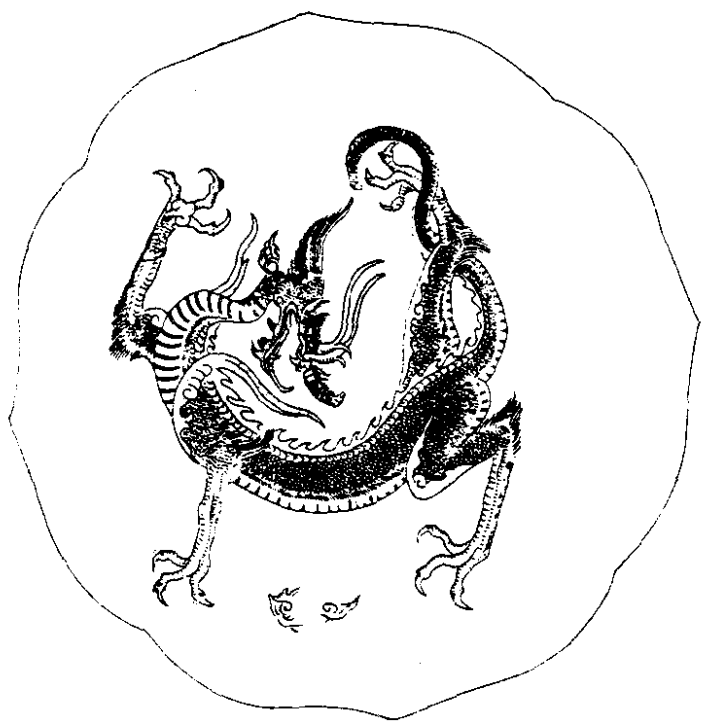


图 100 江苏丹徒丁卯桥出土唐代
西西安何家村窖藏的蔓 金盒上的龙纹

草龙凤纹银碗,^①属于唐代金银器中的早期作品。银碗口径 12.9、底径 7 厘米。碗外腹部刻有六段葡萄忍冬卷草纹,每段中心刻鸚鵡或奔狮;碗足内刻一条曲身飞舞的蟠龙,其龙尾亦与右后腿相缠绕;碗内底部刻一只展翅扬尾的走凤。(图 101)这实际上也属于龙凤合璧的艺术主题,只是作者将龙凤分刻于银碗内外的同一部位,从而巧妙地突破了传统形式的樊篱,令人拍案叫绝。1982 年出土于江苏丹徒丁卯桥窖藏的龟负银筹筒,属于唐代金银器中的晚期作品。^②筹筒中部刻“论语玉烛”四字,左右分刻升龙、翔凤。其中之龙上身扭曲作直立回顾状,但其尾部仍与右后腿相缠绕。筹筒图案

① 资料见韩伟:《海内外唐代金银器萃编》,三秦出版社,1989 年。

② 资料见陆九皋、韩伟:《唐代金银器》,文物出版社,1985 年。

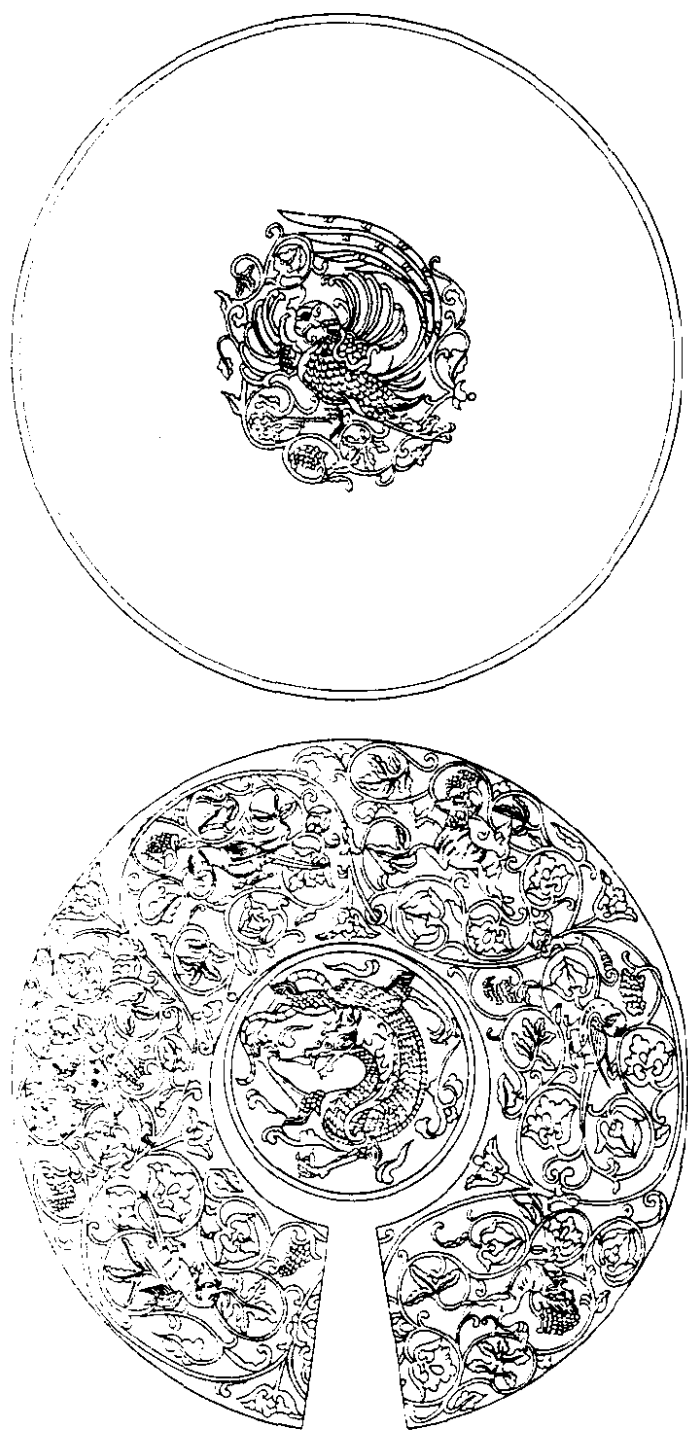


图 101 陕西西安何家村唐代窖藏出土的龙凤纹银碗

上：碗内纹饰
下：碗外纹饰

的主题仍为龙凤合璧。当然，唐代龙纹绝非仅此一种模式。如河南偃师吉园村唐李景由墓出土的葵花形盘龙纹镜，最大径 24 厘米，镜背龙纹曲颈回首，四肢分张，尾向上卷曲，具有典型的唐龙形态，但尾并不与右后腿缠绕。（图 102）李景由夫妇合葬于开元二十六年（738 年）。^① 唐代石刻龙纹形式更为多样，如 1973 年陕西三原县李寿墓出土石椁上所刻龙纹，长颈巨首，口吐云气，身躯粗壮如虎，其尾亦如兽尾上翘。^② 龙下侍立三名文官。（图 103）同类龙

① 中国社会科学院考古研究所河南第二工作队：《河南偃师杏园村的六座纪年唐墓》，《考古》1986 年 5 期。

② 资料见陕西省博物馆等：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974 年 9 期。

纹还见于陕西乾县永泰公主墓墓盖之上。该龙的兽形躯体上遍铺鳞甲,而身后的长尾却布满兽毛。龙四腿站立作回首咆哮状,其势咄咄逼人。^①(图 104)值得专门一提的还有唐代的赤金龙立体造型。^②赤金龙于 1970 年出土于陕西西安何家村窖藏,身高 2~2.8、长 4 厘米,用纯金制成。该龙形若小兽,鳞甲毕现,或奔跑、或行走、或抬头凝视,其态儒雅驯良,温顺

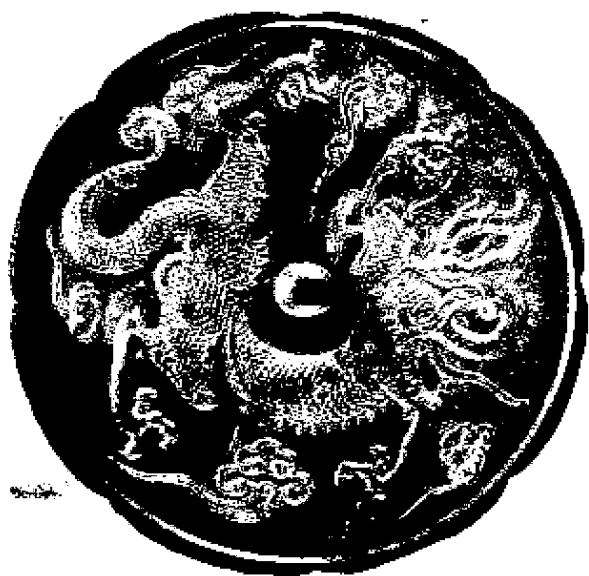


图 102 河南洛阳李景由墓出土的
葵花形盘龙纹镜

可爱。(图版 39)这种赤金龙已远离龙原本的宗教含义,而成为一种突出观赏价值的案头摆设了。

唐代除流行传统的龙纹之外,还流行一种龙首鱼身的怪异动物纹饰。人们或称其为“鱼龙变纹”,或称其为“摩羯纹”,然而“鱼龙变”与“摩羯”的原始含义有着本质的区别。“鱼龙变”指的是中国传统的介于鱼、龙之间的纹像,这种纹像的原始形态可追溯到渭河流域的原龙纹(参见本书第一章第四节)。我们知道,鱼是龙的基础原型之一。以中国龙的形成机制为背景,中国民间自古以来就有鱼可化为龙的传说。《淮南子·修务训》载:“禹沐浴淫雨,栉扶风,决江疏河。凿龙门,辟伊阙。”东汉高诱注曰:“龙门本有水门,鲙鱼游其中,上行,得上过者便为龙。故曰龙门。”《汉书·司马相如传上》

① 资料见陕西省文物管理委员会:《唐永泰公主墓发掘简报》,《文物》1964 年 1 期。

② 资料见陆九皋、韩伟:《唐代金银器》,文物出版社,1985 年。



图 103 陕西三原县李冯墓出土石椁上的龙纹石刻(唐)



图 104 陕西乾县唐永泰公主墓墓盖上的龙纹

李奇注“𪊑𪊑渐离”云：“周、洛曰𪊑，蜀曰𪊑𪊑，出巩山穴中，三月溯河上，能度龙门之限，则得为龙矣。”对这一传说更详细的记述见于《太平广记》卷466引《三秦记》：“龙门山在河东界。禹凿山断门，阔一里余。黄河自中流下，两岸不通车马。每暮春之际，有黄鲤鱼逆流而上，得者便化为龙。又林登云：龙门之下，每岁季春有黄鲤鱼，自海及诸川争来赴之。一岁中，登龙门者，不过七十二。初登龙门，即有云雨随之，天火自后烧其尾，乃化为龙矣。其龙门水浚箭涌，下流七里，深三里。”由此可知，俗谓“鲤鱼跳龙门”实在是一个十分古老的传说。所谓“鱼龙变纹”表现的正是头部已化为龙，而身体还是鱼形这一鱼龙变幻的中间状态。“鱼化为龙”这一古老传说引起唐人的兴趣，并被人们以特定的艺术形象反映于器物纹饰之上，绝非一种偶然的现象。它反映了人们文化心理的复杂动态，是历史与时代的产物。李唐王朝建立以后，为了打击东汉以来形成的门阀制度，巩固中央政权，而大力发展科举制度。科举制度为庶族人士进入仕途提供了法定的途径。一个寒士一朝考取，便平步青云。这种变化，自然会令人联想起“鲤鱼跳龙门”的神话，于是科举考场的正门也被人们称作“龙门”。唐代大诗人李白《赠崔侍卿》云：“黄河三尺鲤，本在孟津居。点额不成龙，归来伴凡鱼。”即以不得化龙之鲤鱼自比。在这种世态心理的背景下，表现化龙之鱼的“鱼龙变纹”被当作吉祥图案受到人们的喜爱就是很自然的了。同样在这种世态心理的驱使下，在唐代广泛流行的佛教艺术中的“摩羯纹”也受到了人们的青睐。摩羯，本是印度神话中一种长鼻、利齿、鱼身的动物，梵文称 makara，汉译作摩羯、摩羯、摩伽罗等。有人认为摩羯的原型为鲸，也有人认为摩羯形象源于鳄，或由鱼、象、鳄三种动物特征组合而成。^① 在佛教传说中，摩羯是一种体形巨大、性情凶恶的

^① 关于摩羯纹的研究，参见岑蕊：《摩羯纹考略》，《文物》1983年10期。

怪鱼。《慧林音义·四十一》云：“摩竭，海中大鱼，吞陷一切。”《法苑珠林·十》云：“如《四分律》说：摩竭大鱼，身或三百由旬、四百由旬，乃至极大者长七百由旬。故《阿含经》云：眼如日月，鼻如太山，口如赤谷。”《中阿含经》三十四《商人求财经》则有：“彼在海中为摩竭鱼王破坏其船，彼商人等各自乘浮海之具羖羊皮囊大瓠桺筏浮向诸方。”的记述。现知最早的摩竭纹大约出现于公元前三世纪，此后一直在印度流行。印度寺院建筑塔门上多饰有摩竭纹。随着佛教艺术的西传，摩竭纹大约在东汉传入我国。唐代是我国文化开放的黄金时代，对外来文化中的艺术形象，唐人非但不予排斥，反而格外喜爱。如西安何家村窖藏出土的唐代六曲银盘，上有鸟身、独角、骆驼蹄的怪兽纹像，国外学者将它释为伊朗神话中的一种神兽 dragon-peacock。^①唐代金银器上，来自中亚艺术的怪兽纹像不胜枚举，由此可见唐人对外来

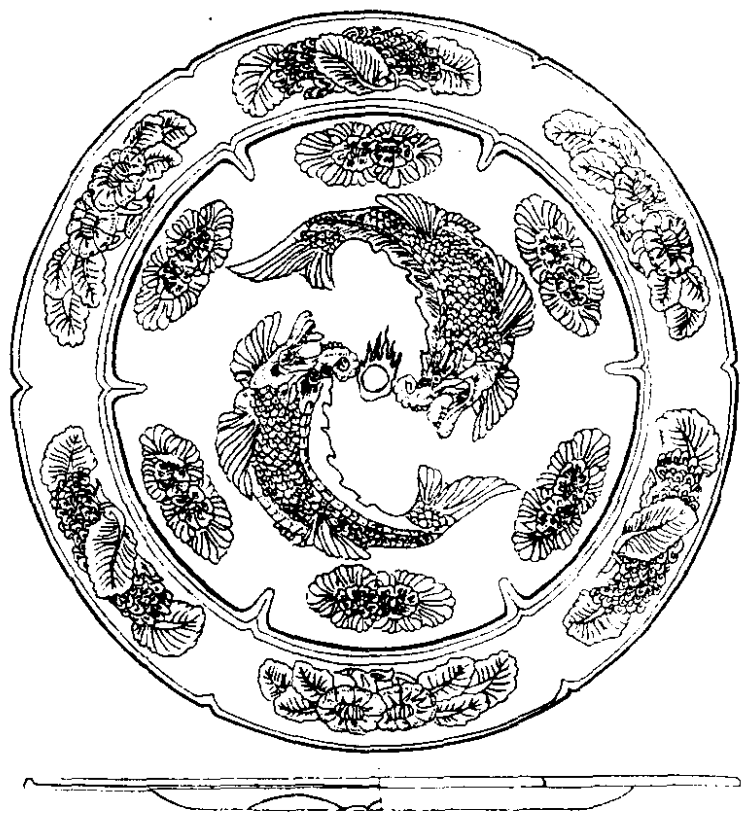


图 105 内蒙古喀喇沁旗哈达沟门出土的
六曲三足“摩竭纹”银盘(唐)

① 参见赵超(笔名:易夫):《用夏变夷——谈中华文化对唐代金银器形制演化作用》,《文物天地》1991年3期。

艺术的接受能力。中国的一些龙纹本身就有象鼻、巨口、利齿等特征,印度摩羯的头部极易被中国人误认为是龙头,于是摩羯纹的形象也就与鱼龙变纹相互联系了起来。唐代又是佛教极盛的时代,人们只以为佛教艺术中的摩羯纹当与中国鱼龙变幻的含义相似,故径直予以吸收和利用。印度摩羯纹的“中国化”和中国鱼龙变纹的“摩羯化”,遂使这两种基础含义风马牛不相及的纹像趋于混同。



图 106 江苏丹徒丁卯桥出土的“摩羯纹”银盆(唐)

摩羯纹大约与佛教同时传入我国。今传东晋顾恺之《洛神赋图》,洛神所乘辂之两侧,均有一猪鼻、巨口、利齿、长鳍的怪鱼相伴飞行。这当是“华化”摩羯纹的早期形象。隋开皇二年十二月二十六日下葬的李和墓石椁盖顶沿边所刻饰环之中,有一象鼻、张口、利齿的怪兽形象,亦属华化摩羯之类。^①到了唐代,这类纹像在适

^① 资料引自岑蕊:《摩羯纹考略》,《文物》1983年10期。

宜的社会环境中,如雨后春笋,迅速流行起来。美国肯萨斯市纳尔逊艺术博物馆藏鎏金银碗据研究属盛唐早期器物,其年代相当于七世纪末至八世纪初。碗口径 16.3、底径 8.6 厘米,碗外壁饰莲瓣纹,碗内底雕刻饰环,恰似环形溪水注入池中;碗底中心饰波涛翻滚的水波纹,波浪正中捶揲出“摩羯”头部。该头长鼻上翘,鼻孔下双须上扬,巨口大张,獠牙外露,长舌上卷,大眼圆睁,眼后一螺旋状大羊角盘绕着较小的牛耳,头顶至颈竖立着粗壮的鬃毛。围绕着中心大兽,四周饰四只形态相同的小“摩羯”,亦皆作张口吞啖状。四小兽之间分别饰水鸭、鲇鱼,鸭、鱼形态坦然安详,似与“摩羯”和平共处。全部纹饰充溢着昂扬激越的情调。(图版 38)1976 年内蒙古喀喇沁旗哈达沟门出土的六曲三足银盘,据研究系肃宗到宪宗时期(756—907 年)器物。该盘直径 47.8 厘米,锤击成型,模冲纹饰,平凿细部,纹饰涂金。盘心有一颗火焰宝珠,一对“摩羯”绕宝珠相向回泳。该兽长鼻上翘,獠牙利齿的巨口大张作吞噬状,大眼圆睁,无角牛耳,躯体则呈典型的鱼形。“摩羯”外圈为散点排列的六朵双联式团花,全器纹饰精美异常。(图 105)1982 年出土于江苏丹徒丁卯桥的银盆,据研究系穆宗至哀帝时期(821—907 年)器物。该盆底径 24 厘米,盆底满刻水波纹;水中两条“摩羯”头生尖利的独角,长鼻上翘,巨口大张,獠牙利齿,口吐火焰宝珠,鱼形身躯上生有双翼,鼓翅奋泳,大有叱咤风云之态。“摩羯”四周间以莲花、荷叶及小鱼七条。(图 106)上述三器可称得上是唐代较典型的“摩羯纹”,我们从中可以看出,中国的“摩羯”形象与龙纹相似,带有较大的随意性。就总体而言,该纹虽与印度的“摩羯纹”有较多的相似之处,但又明显地表现出传统的中国风格。笼统说来,中国“摩羯”更偏于鱼形,尤其是它与其他动、植物和谐的组合,表现出其性情温和而绝非凶兽。看来,唐人所表现的并非真正的“摩羯”,而是吉祥的“鱼龙变”,只是其形态吸取了印度摩羯纹的一些特征罢了。因

此,我们还是将其称作“鱼龙变纹”为宜。唐代鱼龙变纹虽有异国情调,但仍属中国传统龙纹的一个变种。唐代以降的碑刻及宗教建筑纹饰多有见象鼻龙首的图案,即属“鱼龙变纹”的变体,而人们习惯上也将其称作“龙纹”,而不称作“摩羯”。

七、宋代的画龙理论与宋元时代的龙纹

宋、元两代是中国龙纹向规范化、艺术化发展,并跨入纯艺术领域的重要阶段。北宋王朝建于建隆元年(960年),随着国内的长期稳定,社会文化迅速发展。宋代是中国历史上走向理性的一个时代。仿佛前人留下的万贯家财,到此时必须认真清理一样,当时各学科几乎均有专家进行整理,撰写专著,成为该学科的指导性文献。在哲学方面,程颢、程颐兄弟吸取佛道哲学之精华建立了理学,专著有《二程语录》和《二程遗书》;史学方面,司马光主持编撰的《资治通鉴》为集前人大成之作;其他如建筑学的《营造法式》、军事学的《武经总要》、医药学的《重修政和经史证类备用本草》等皆为经典规范之作。更为值得注意的是金石学的问世,其代表性著作有欧阳修的《集古录》、赵明诚的《金石录》、洪适的《隶释》《隶续》、吕大临的《考古图》等。金石学是现代文物学的滥觞,它的出现一改前朝研究历史只依文献的局面,而是将文献与古金石文物相结合,为考订史事提供了新方法。我们对中国龙的研究也正是采取了文物与文献相结合的方法。

历史悠久、在艺术题材中占重要地位的龙纹,在宋代应用更为广泛。当时的金银、青铜、玉石、陶瓷、丝绸诸器物及建筑构件上,均喜以龙纹为饰;尤其是以龙为主题的纯艺术绘画,至宋代发展到了一个崭新的阶段。此时,以云水鱼龙为主要题材的绘画,已形成一个独立的画科“鱼龙科”。实践是理论的先决条件。正是在这种文

化背景下,宋人对龙纹的形态及创作规律进行了总结与研究,从而提出了完整的画龙理论。如北宋美术理论家郭若虚在《图画见闻志》“叙图画各意”中指出:“画龙者,折出三停(自首至膊,膊至腰,腰至尾也),分成九似(角似鹿,头似驼,眼似鬼,项似蛇,腹似蜃,鳞似鱼,爪似鹰,掌似虎,耳似牛也),穷游泳蜿蜒之妙,得回蟠升降之宜。仍要鬚鬣肘毛,笔画壮快,直自肉中生出为佳也。(凡画龙,开口者易,为巧;合口者难,为功。画家称开口猫儿合口龙,言其两难也。)”郭氏在同书“论画龙体法”时又说:“自昔豢龙氏歿,不复扰,所谓上飞于天晦隔层云,下归于泉深入无底,人不可得而见也。今之图写固难推以形似,但观其挥毫落笔筋力精神理契吴画鬼神也(前论三停九似,亦以人多不识真龙,先匠所遗传授之法)。”宋人的画龙理论对龙的形象所作的规定性阐述,使历代带有不同程度的随意性的龙纹走上了规范化的轨道。从此以后,虽经改朝换代,龙的艺术形象基本上皆以此论为据,除态式与细节有其灵活性之外,其总体形象不再有大的变化。宋人言画龙之法,更为强调的是其艺术效果——传神、气势与美感。中国早期的龙纹是专门为宗教服务的,而宋代龙纹几乎完全被纳入艺术的轨道。这种宗教与审美意义比重的颠倒,对龙纹来说具有划时代的意义。正因为如此,龙才能真正获得人民的喜爱,从而保持了不朽的活力。

宋代器物上的龙纹,制作上力求精美,运用上更为灵活自如。龙纹形态艺术化、图案化的色彩更浓。笼统地说,其体态强调轻灵矫健,气质推崇俊雅脱俗。此时之龙或飞腾于烟云之中,或遨游于波涛之间,或穿戏于花丛之隙,奇伟而不怪诞,潇洒而不恣肆,给人以无穷的美感。宋代日常用品常以龙为饰。如故宫博物院藏宋青铜双龙纹菱花镜,直径 27.8 厘米,镜中双龙昂首对峙,身躯上卷作升降状;龙下为滚滚水波,一只小龟浮游其中;水波之上有香炉青烟袅袅。镜上的双龙纹本属双龙抢珠类的吉祥图案,作者巧妙地将

圆形的镜钮置于火珠位置,这使得图案与器型混然一体、水乳交融。(图版 41)又如故宫博物院藏宋代白玉龙纹佩,长 5.3、宽 4.1 厘米,该龙纹身躯上卷,口吐莲花;龙四周围以蔓草纹。玉佩系镂雕手法精制而成,玲珑剔透,温润可爱。(图版 46)如果说上述龙纹因载体的局限与图案化处理而略显死板的话,那么宋代瓷器上的龙纹可谓灵活多变,充满活力。宋代手工业与前代相比,以陶瓷业发展最盛,当时名窑遍布全国南北,各种名瓷争奇斗艳。作为瓷器重要纹饰之一的龙纹,具有极高的艺术水平。如故宫博物院藏宋代影青釉龙柄瓷倒流壶,高 11.3、腹径 10.3 厘米。该壶造型为大瓜上爬伏小龙,瓜为壶体,瓜上之龙瘦角兽躯,龙颈下伏、龙头微抬作壶流,龙身拱起作壶柄。全龙宛如田间蜥蜴,纤巧可爱,极富生活气息。(图版 42)龙在这里既是装饰,又是器物的重要构件,特别是作者寓庄于谐的艺术构思,可谓高妙绝伦。宋代南方墓葬中常出土“五谷瓶”,又称“鬼瓶”。宋五谷瓶上多饰堆塑龙纹。如故宫博物院藏宋青釉蟠龙人物瓷瓶,高 25.5 厘米,龙纹堆塑于瓶颈至肩部,另有仙人倚龙而立,其堆塑手法粗拙质朴,具有民俗艺术的乡土气息。(图版 40)该瓶上的以龙为主题的堆塑完全属于装饰,其纹饰含义为传统的引魂升天。宋瓷上的龙造型更多的还是以纹饰形式出现。上海博物馆藏宋定窑印花龙纹瓷盘,口径 23.1 厘米。盘心印蟠龙戏珠图案,龙为蛇躯,蟠曲成 C 形,张口探爪,造型生动。全器呈白色,繁缛细腻的花纹微微凸起,显得高雅大方。(图版 45)日本白鹤美术馆藏宋磁州窑龙纹梅瓶则完全呈现出另一种风格。该瓶白地黑纹,形成鲜明的色彩对比。瓶上龙纹头部宽硕,仅生一对长有三指巨爪的前腿;身躯更似鱼躯;形体粗壮、背布鱼鳍、尾分两叉。该龙造型奇特,威猛雄健,加之张牙舞爪的动态,使画面充满紧张热烈的气氛。(图版 44)

与北宋基本同时、雄踞于北方的契丹族政权辽,也有精彩的龙

纹文物出土。1956年,辽宁省建平县张家营子辽墓出土了一顶鎏金龙纹银冠。这是一顶由鎏金银片捶卷而成的圆筒形冠,冠高19、直径20.9厘米。冠面中心为五朵作蕃草装饰的如意云纹簇拥着一颗烈焰升腾的火珠,火珠两侧为一对犬坐相对的龙纹,张口对珠作吞吐状。银冠做工极其精致,显系契丹贵族所用。(图版49)1988年于内蒙古哲里木盟奈曼旗青龙山镇陈国公主墓出土的青白玉佩饰,上部以透雕绶带纹长方形玉饰为主,下部用金链连缀鱼、双龙、双鱼、双凤、摩羯5件玉饰;(图版48)该墓出土的鞍鞯上亦篆刻和彩绘着对称的龙、凤和流云。陈国公主是萧太后(承天太后)的孙女,其墓葬于辽圣宗开泰七年(1018年)。看来,龙纹也是契丹贵族所喜爱的具吉祥含义的纹饰之一。契丹民族还有在石棺上饰以“四神”的习俗。如1974年辽宁省法库县叶茂台7号辽墓出土的石棺,由六块灰白色砂岩石块拼合而成。石棺四壁雕刻四神,其中棺北壁石板高73、长212厘米,板上以龙牙蕙草纹为地,中间雕一条呈行走状的青龙。龙纹造型生动,气势雄壮,具有很高的艺术水平。(图版51)

“旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”龙纹自唐宋以来,逐步挣脱了宗教艺术的樊篱,大踏步地向世俗化、艺术化方向发展。到了元代,龙的艺术水平达到了一个前所未有的高度。元龙在宋龙的基础上,更注重形体的谐调与美观。元龙的头趋于扁长,双眉粗壮如火焰,双目小而有神,龙角多似鹿角伸向脑后,须、发、肘毛挥洒飘扬,龙颈细长弯曲;元龙身躯蛇形者多于兽形者,均较宋龙更趋细长,背鳍多整齐密布,四肢多呈三爪,四爪者较为少见。元龙形象总体上清秀飘逸,其姿势驰骋纵横皆轻灵舒展,可谓形神兼备、神采飞扬。元代龙纹艺术胜于宋代,还在于它更为注意对龙所处环境的刻划与渲染。主体与衬景紧密呼应、相得益彰,既进一步衬托出龙的神韵,又增强了整个画面的感染力,深化了作品的主题,给人

以完美的艺术享受与无尽的遐想。

故宫博物院藏元代青玉镂雕花草龙纹带饰是元代龙纹玉雕中的精品。带饰长 13 厘米,宽 7 厘米。嵌件中部呈长方委角形,其中镂雕一条五爪蟠龙穿戏于盛开的牡丹花丛之中,正在追寻它那飘落后的龙珠。(图版 47)象征祥瑞的龙与象征富贵的牡丹混然一体,轻松的龙姿与茂盛的花朵使画面充满美满温馨的祥和之气。带佩两端外凸,各镂雕一条蟠龙。全器图案繁而不乱、层次分明,精美异常。元代瓷器上的龙纹也有了新的发展,如 1974 年江西景德镇出土的元影青花釉里红塔式盖罐就是元初龙纹瓷器中的精品。釉下彩中的釉里红为元代制瓷工人在宋钧窑的基础上,运用铜红釉首创而成。该罐通高 22.5、口径 7.7 厘米,盖钮为塔形,腹部堆塑四灵造型。其中之龙张开五爪伏于罐腹之上,腹部拱离罐体,颈部高高抬起,龙首指向盖钮,其跃跃欲试之态极其生动。该龙造型栩栩如生,再经青花、釉里红点染,更显五色斑斓、神采奕奕。(图版 50)该器肩部有“刘大使宅凌氏用”、“大元至元戊寅元月壬寅吉置”款,由此可知此器制于元至元十五年(1278 年),这也是迄今所知唯一有纪年的釉里红瓷器。最为精美的元龙还应属瓷器上的彩绘纹饰。如台湾故宫博物院藏青花龙纹壶,壶肩部贴塑兽首双耳,两耳之间分绘两条走龙,一龙曲颈前视,一龙回首返顾,龙头扁长,龙躯呈蛇形波曲蜿蜒,四腿瘦劲、筋腱凹凸,爪生三指分张如轮,肘毛、尾鬣皆呈火焰状,龙体间隙填以云纹。该龙纹上部环饰缠枝海石榴花纹,下部环饰缠枝牡丹花纹,龙那波浪般起伏的身躯与回环宛转的花卉枝蔓形成一种和谐、优美的韵律,又似龙悠然行走于花丛之中。两龙一扫凶霸之气,唯显矫健神骏异常。(图版 52)故宫博物院藏元蓝釉白龙纹瓷盘给人的又是另一种感受。该盘口径 15.7 厘米,里外皆施蓝釉,盘心凸起一条三爪白龙,昂首撑足作翻腾状。白龙仅具外形,全无细致刻划,与平坦光润的蓝釉相谐调,从而生

动地表现了光焰夺目的白龙凸现于深邃湛蓝的大海之中的情景。(图版 53)整幅图案以小见大,气势恢宏,堪称元代龙纹瓷器中的珍品。

元代龙纹的卓越成就,是龙的艺术发展阶段所决定的,同时也是与当时龙纹普及民间、深受人们喜爱所分不开的。元代艺术家对龙纹的改进与创造,正是迎合当时社会上淡化龙的宗教含义、强烈追求其审美情趣的心理的结果。可惜的是,中国龙这精彩的一幕在封建统治者的参予与垄断下只似昙花一现,给人们留下了深深的遗憾。

八、明、清时代的龙纹

明、清时代是中国龙的全盛时期,也是中国龙发展的最后一个时期。

1368年,朱元璋在应天府即位,历经98年的元朝统治宣告结束。早在元代,统治者对龙纹即大有垄断之意,只因阻力太大未能得逞。到了明代,出身微寒的朱元璋更需要利用龙纹来神化自己。明代帝王的衣、食、住、行,皆强调以龙纹为饰。统治者的需求与偏爱给龙纹艺术注射了兴奋剂,使得龙纹广泛应用于各个艺术领域。然而,明代统治者使用龙纹的目的,显然是为其政治服务的,因而明代龙纹所要突出的是其宗教含义,至于其美学意义只好退居二位。基于此种观念,明龙的形态强调端庄、威严、雄伟,不再有元龙清新飘逸的神韵。

明龙的体躯一般较元龙粗壮;其角、发、须、眉、鳍、鬣、肘毛一应俱全,其中发部多改向后飘洒为向上飞扬,如顺风而行风吹所致,具有浓重的图案化色彩;龙口或张或闭,处理灵活自如;龙鼻端多被处理呈“如意形”,以强化其吉祥含义,且无论龙头俯、仰、正、



图 107 北京故宫明代升阶石雕“二龙戏珠”

侧，鼻端如意仍多保持完整形态，显得有些别扭与滑稽。（图 107）值得特别一提的是明代兴起的正面龙纹。这种龙纹的龙首作正面像；颈自头上部下弯，呈提梁状；其角、发、须、爪皆分列两侧；龙尾

多向上卷。我们知道,龙的基本形态属于长吻动物,而长吻动物的头部在平面上是不宜以正面角度进行表现的,这也是明以前基本不见正面龙首图象的原因。明代艺术家为适应统治者的需要,模仿正面人像的表现手法,大胆创造了正面龙纹。这种正面龙纹,双目与观者对视,须发皆扬,张口作怒吼状,极度突出了庄严与威慑力。(图版 83)说穿了,这种正面龙纹正是封建统治者本身形象的写照。然而从美学观点分析,正面龙纹只是一种强烈图案化了的龙纹,其形态呆滞僵硬,徒有虚张声势的外表,毫无感人的力量。清代龙纹基本继承了明龙的形式与特点,但其容貌与神态皆显凝重苍老。清龙的下颏部多长过上颏,形成明显的“地包天”。这一违反龙纹基本形态的改变,增添了龙的怪异与可怖。清龙的表现手法更为成熟与多样化,创作上只以精雕细刻、刻划入微取胜,而缺乏创造力。(图 108)因而清龙的总体形态较明龙略显秀丽、生动,但气势日益孱弱。龙纹至清代晚期日趋没落,可以说既有其历史原因,也有其自身的原因。

明、清时代的龙纹多种多样。根据龙自身的形态,可分为:团龙(龙的头尾相交,组成团花图案)、蟠龙(龙身盘卷于某种物体之上,多作戏珠形象)、行龙(龙作四足行走状)、翔龙(龙作腾空飞翔状)等;根据龙所处环境,可分为:云龙、海水龙、穿花龙、火龙等;根据龙的数量,可分为:对龙(两龙相对,或交颈、或戏珠,当分雄雌)、九龙(九为奇数之极,中国古代视九为至高无上的象征)、十龙(或九小龙围绕一大龙而戏,又称“教子龙”;或十条大小一致的龙各自翻腾。中国古代谓“十”为全数,十龙亦具“十全十美”之意);根据与不同的动物组合,可分为:龙凤呈祥(一龙一凤相向为戏,此时的龙象征阳、凤象征阴,具阴阳调合的含义)、鱼龙变幻(龙与鱼组合出现,具平步青云的吉祥含义)等。明清时代对龙纹图案的使用遍及各个艺术领域。下面我们将建筑、瓷器、漆器、金银珐琅器上的龙纹艺

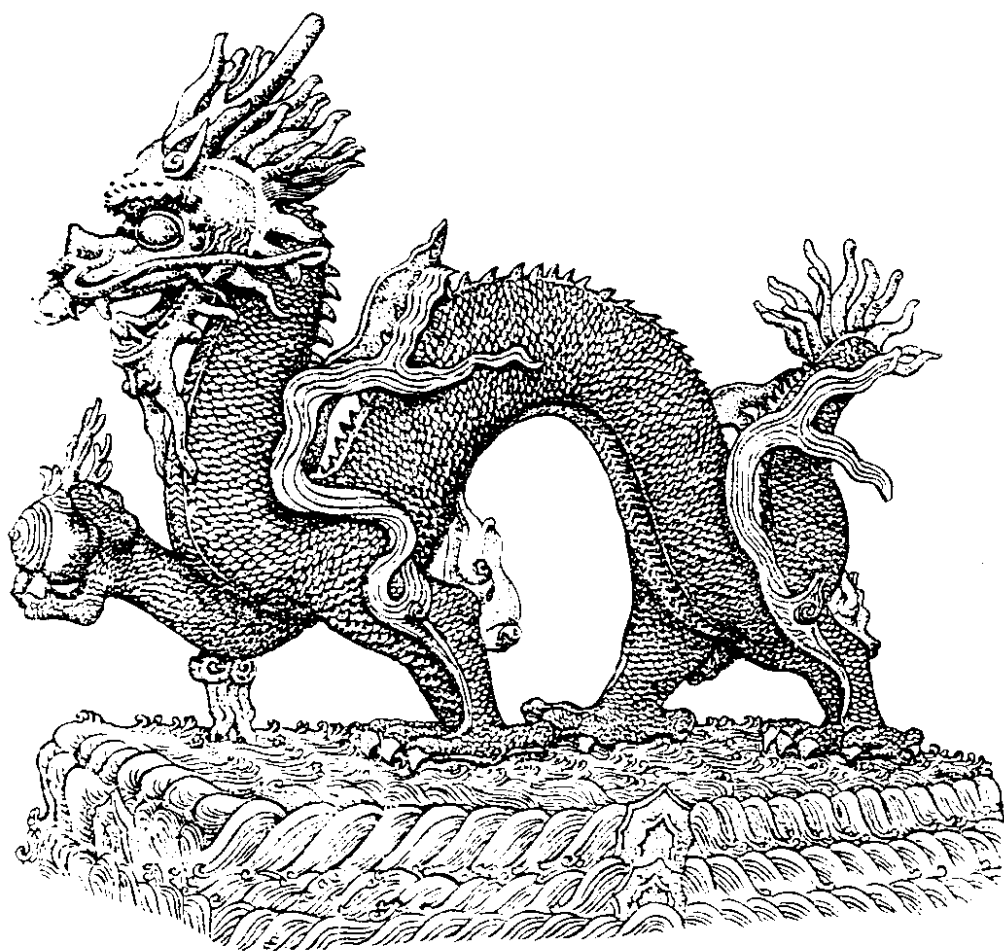


图 108 北京颐和园铜铸走龙(清)

术择选一二,略作介绍,以便使读者通过这几个窗口对明清龙纹有一个概略的了解。

建筑:中国古代建筑中使用龙纹,多见于寺庙与宫殿,这当然是与龙所执的神之使者与吉祥瑞兽的身份分不开的。我们至今所能见到的有关实物,早至北宋。到了元代,龙纹用于建筑已十分普遍,表现手法更为成熟。如山西潞城县李庄文庙大成殿,殿正脊两侧堆塑着八条行龙穿游于牡丹之中,龙或前瞻、或回顾,皆张口作吟啸状,龙躯粗壮有力,体态谐调,气势不凡。(图版 58)该殿脊刹上留有“至治元年程德厚营造庙堂至元元年李君仁捏烧吻脊”的题

记,可知此殿建于1321年,而脊上龙纹琉璃制于1335年。^①明代,是建筑龙纹使用的鼎盛时期。此时较为典型的作品当属山西大同九龙壁。该壁为明太祖朱元璋第十三子朱桂封藩大同时的王府前影壁,建于洪武二十五年(1392年)。壁长45.5、高8米,壁心由九条蟠龙联成壁身。画面中央为一条棕黄色的正面坐龙,头居中央,四爪分置,龙尾向后摆动,雄健有力;左右各有四条姿势各异的蟠龙,龙身曲折翻腾,升降自如;龙下面为波涛汹涌的海潮。整个龙壁色泽深沉浑厚,气势雄伟壮丽。(图版61)尤为令人称绝的是壁前设有一塘池水,清澈见底,遇微风吹拂,水波荡漾,诸龙倒影池中,若翔游于碧水之间,栩栩如生。此类九龙壁在清代亦多有建造,其中以北京北海北岸天王殿西九龙壁较为典型。该龙壁建于乾隆二十一年(1756年),壁长25.9、高6.7米。该壁虽龙纹制作更为精致,但规模、气势均明显比山西明代九龙壁逊色。(图版首页)明、清时代宗教建筑中的龙纹亦不乏精彩之作。如山西灵石县苏溪村资寿寺天王殿上的琉璃饰件,由明人乔志旻、乔石兰等于嘉靖三年(1524年)烧造。该殿鸱吻造型为巨大的鱼龙变纹,龙首张口吞脊;吻尾之上盘踞一龙,龙首探出怒视前方,一肢上举张爪撑天。整条龙动感极强,气势非凡。^②(图版60)清代鸱吻之吻尾亦多盘龙,龙首或曲颈窥视、或藏头露尾,多显呆滞懦弱,缺乏明代鸱吻龙纹那种桀骜不驯的虎虎生气。龙纹又是明清宫殿建筑中最重要的纹饰,有关内容我们在第五章中还要讨论。

瓷器:中国瓷器上的龙纹在元代已有精彩表现。至明清时代,龙纹瓷器的品种及表现手法更为丰富多采。明洪武二年(1369年),江西景德镇朱山下建立了御窑厂,专门烧造供皇室用的瓷器。

① 参见柴泽俊:《山西琉璃》,文物出版社,1991年。

② 参见柴泽俊:《山西琉璃》,文物出版社,1991年。

御窑生产的瓷器用料之讲究、技艺之高超、制作之精细当然要胜民窑一筹。南京博物院藏明青花云龙瓷扁瓶就是永乐官窑的代表作品之一。该瓶高 45.5、口径 8 厘米,瓶上龙纹象鼻巨口,回首吟啸,于云中行走。图案用青料画成,用色浓淡相宜、层次分明。(图版 54)中国历史博物馆藏明宣德青花海水双龙纹扁瓷瓶与此瓶有异曲同工之妙。该瓶高 45.8、口径 8.1 厘米,瓶腹以青料满绘汹涌起伏的海浪,波涛之间两条饰以暗花的白龙履水而行,龙形威猛雄健、英姿勃勃。(图版 55)清代瓷器上的龙纹以金彩描绘者最具特色。这类龙纹色泽丰富艳丽,笔触规整细腻,风格华丽精美。如故宫博物馆藏清康熙五彩描金龙纹瓷瓶,瓶细长颈、圆腹,瓶高 42.2 厘米,瓶上以红彩描金绘一火龙戏珠图案,龙墨彩点睛,背鳍、肘毛皆绘金彩,龙体四周遍饰火焰纹。龙纹用笔潇洒、形态生动,为清代龙纹所少见。(图版 57)清代瓷器上的龙纹更多的是以构图规整的吉祥图案形式出现的。如故宫博物院藏清雍正斗彩龙凤纹瓷盘,口径 44 厘米,盘内壁绘寿字缠枝莲图案,内底绘龙凤呈祥图案。升龙青躯红翅,呈“应龙”之像,作戏珠状;降凤展双翅,眼观青龙;龙凤之间满布云纹。盘底有“大清雍正年制”款。(图版 56)该器图案繁缛而不零乱,刻划入微却重点突出,色彩丰富但不俗艳,龙凤图案化色彩浓重又不显呆板,实属难能可贵;然而其总体风格,可谓纤巧有余而气势不足。

漆器:中国漆器初始于新石器时代,至商周时代便有绘以变形龙纹(夔纹)、蟠龙纹的漆器出现。自此以后,龙纹即成为漆器的重要纹饰之一。漆器发展至明代达到最高峰,髹饰工艺至此大备,杨明《髹饰录》云:“于此千文万华,纷然不可胜识矣”,并非虚言。清代基本继承了明代髹工,纹饰更趋精工细巧。明清漆器上的龙纹形式多样、气韵生动,在明清龙纹中占有重要地位。山东邹县朱檀墓中出土的云龙纹朱漆鎏金玉圭盒是明初龙纹漆器的典型作品之一。

漆盒长 36、宽 11 厘米,以朱漆作地,划鎗云龙纹。龙纹刻划细腻,遍体鳞甲,合口前视,行进于云空之中。盒体虽较狭窄,但龙纹舒展飘逸,毫无局促压抑之感。^①(图版 65)故宫博物院藏明剔红双龙牡丹山石纹漆盒系永乐雕漆中的精品。盒高 7.4、直径 44.2 厘米,盒面雕牡丹花地衬双龙戏珠图案。双龙一升一降,四目相对,中心火珠火焰升腾,龙躯粗壮,体态雄健。(图版 62)以牡丹、双龙为主题的吉祥图案兴盛于元代,至明代运用更为普遍。此漆盒构图饱满、气氛热烈,其表现手法较元代更为成熟。清代漆器上的龙纹与明代相比,多流于纤密繁琐,然其间亦不乏精妙之作。如清云龙织文描金方盒,盒长 19.3、宽 10 厘米,盒盖上绘金龙戏珠图案。龙的躯体与正面龙纹基本相同,但龙头略偏,避免了正面龙头缺乏立体感的缺憾,龙体四周围以火焰纹。盒盖角部略饰云纹,较好地烘托出画面主题。(图版 64)整个图案繁简得当,主次分明,可谓颇具匠心。清代剔漆龙纹以故宫博物院藏乾隆剔红十龙图方盒最为精彩。该盒盒面为边长 26.7 厘米的正方形,盖内、底均刻楷书填金“乾隆年制”和“翔龙金盒”款。盒盖开光内波涛回旋奔涌,巨浪迸溅,十条姿态各异之龙出没翻腾于海浪之中。诸龙角、须、鳞甲毕现,或张口、或闭口、或腾翔、或翻滚,摇头掉尾,各臻其妙。(图版 63)整幅画图气魄宏大,变化多端,尤其那以浮雕手法表现出的海旋浪涌之势,若天摇地动,令人目眩心悸,其生动精妙为清代龙纹所少见。

金银珐琅器:中国的金银器兴盛于唐代。发展至明清,器上龙纹的运用达到了随心所欲的程度。明清两代皇帝大典所用金银器,皆以龙纹为饰,以表示其“天子”特色。如清代大典所设中和韶乐乐队所用的金编钟,高 21.2 厘米,用纯金制成。钟钮为龙纹立体造型,钟体遍铸龙纹图案,全器庄严沉稳,气势非凡。(图版 67)全套

^① 参见王世襄:《中国古代漆器》,文物出版社,1986 年。

编钟 16 枚,每枚外形及大小相同,凭钟壁厚度调节音高。编钟架(簠簣)分三层,上梁两端饰龙纹,梁间立有五凤;中梁饰双龙抢珠纹,悬挂编钟 8 枚;下梁饰海水纹,悬挂编钟 8 枚。钟架与编钟浑然一体,俨然龙的世界。与此相应,特磬与编磬架皆饰凤纹,以取沟通天地、调和阴阳的吉祥含义。清代皇帝大典和万寿时的御用酒壶(执壶)和酒杯(金盅)亦用纯金捶打而成。执壶高 31.5 厘米,壶盖、壶体、壶底足皆镌刻细密的龙纹;金盅遍饰行龙衬缠枝莲花地纹,双耳透镌“万寿”篆书,双耳顶端与托盘上皆嵌珍珠。两器制作精妙,金碧辉煌。(图版 70)龙既为通天神兽,明清所制天文仪器的架、座皆饰龙纹。清乾隆时清宫造办处制作的金嵌珍珠天球是供皇帝赏玩用的浑天仪模型,球体用金叶捶打而成,上刻赤道、星座;球下为九条镌金蟠龙组成的云龙支架,架上部为四条升龙以爪撑住地平线,中部有一龙蟠于中心柱上,下部为四条降龙以颈立于海水托盘之上。九条金龙镌雕精细,须眉鳞甲俱现,姿式自然生动。全器设计繁而不乱,精妙绝伦。(图版 69)明清珐琅器可以故宫博物院藏清掐丝珐琅双龙瓶为代表。该器由养心殿造办处珐琅作造,瓶高 59.5 厘米,铜胎镀金,通体以浅蓝釉为地,饰勾莲纹。瓶上缠以镀金双龙,龙体玲珑剔透,形态蜿蜒如生。瓶足外沿刻阴文“大清乾隆年制”楷书款。(图版 66)清代还制有专供赏玩用的掐丝珐琅立体走龙。龙通长 45 厘米,龙首硕大,作回顾状,四肢行走如兽,尾部如蛇躯旋卷。(图版 68)龙纹自形成以来,一直存在着兽躯、蛇躯两种形态,清珐琅龙的制作者巧妙地将兽、蛇躯体的特点融为一体,却毫不显人为痕迹,手法可谓高妙。该龙威严中露出稚气,色彩斑斓可爱,具有较高艺术水平。如果我们将此龙与唐代赤金立体走龙相比较,就可以发现,清珐琅龙虽然在表现手法上进步了许多,但缺少了生活气息,即便它是一种玩器,也令人难以产生亲切之感。

九、龙的繁衍与附会——龙生九子

龙由多元化向规范化发展的道路并不意味着它就此失去了其多样性的传统。尤其是随着龙纹应用范围的扩大,龙纹充分发挥了其多样性的优势,出现在多种载体之上,给人以无处不在之感。龙纹作为装饰纹样,自然要受到载体的局限与装饰效果的制约,于是也就出现了一些龙纹的变种。明清以来,对于龙的种类,人们谈论最多的就是“龙生九子”,这也是龙纹发展到晚期出现的一桩极为有趣的插曲。

明代最早在著述中提到多种怪异动物纹像的是学者陆容。陆容,字文量,号式齐,明成化二年进士。他在《菽园杂记》中记道:“古诸器物异名,夔夔其形似龟,性好负重,故用载石碑。螭吻其形似兽,性好望,故立屋角上。徒劳其形似龙而小,性好吼叫,有神力,故悬于钟上。宪章其形似兽有威,性好囚,故立于狱门上。饕餮性好水,故立桥所。蟋蟀形似兽,鬼头,性好腥,故用于刀柄上。螭螭其形似龙,性好风雨,故用于殿脊上。螭虎其形似龙,性好文彩,故立于碑文上。金猊其形似狮,性好火烟,故立于香炉盖上。椒图其形似螺蛳,性好闭口,故立于门上,今呼‘鼓了’非也。蚺蛇其形似龙而小,性好立险,故立于护朽上。鳌鱼其形似龙,好吞火,故立于屋脊上。兽吻其形似狮子,性好食阴邪,故立门环上。金吾其形似美人首鱼,尾有两翼,其性通灵不睡,故用巡警。出《山海经》、《博物志》。右尝过倪村民家,见其杂录中有此,因录之以备考。如词曲有‘门迎四马车,户列八椒图’之句,八椒图,人皆不能晓,今观椒图之名义,亦有出也。然考《山海经》、《博物志》,皆无之。《山海经》原缺十四、十五卷,闻《博物志》自有全本,与今书坊本不同。岂记此者尝得见全书欤?”陆容所录“古诸器物异名”,主要是各种变形龙纹的异称,

当然其中也有一些不属于龙纹的动物纹像,如以虎为原型的“宪章”、以狮子为原型的“金倪”、以螺螄为原型的“椒图”等等。“杂录”中称这些动物纹像的名称来自于《山海经》、《博物志》,显系伪托,其实这些称谓正是民间的创造。陆容记录了从民间杂录中见到的14种兽纹的名称,但未提及它们与龙的关系,这显示了陆容治学态度的严谨。正如后人评其著作时所说的:“论史事、叙掌故、谈学术,都有作者不少独到见解,较少抄袭旧文。”

龙纹的规范化与多样化这一对矛盾引起了人们的困惑。根据“与真实动物对不上的纹像皆为龙”的习俗,人们很自然地将这些各具名称的变形龙纹及怪兽纹像都视为龙种。世上既有规范化的正统龙纹,那么这些“龙种”也就被世俗想象为龙子了。中国传统习俗常以“九”言极多,恰如清代学者汪中所言:“凡一、二之所不能尽者,则约之以三,以见其多;三之所不能尽者,则约之以九,以见其极多。”(《述学·释三九》)于是民间遂有“龙生九子”之说。

这种充满世俗气息和戏谑色彩的民间说法在明代成为朝野的热门话题,并被诸多学者在著述中广为传录的原因是颇具戏剧性的。据李东阳《怀麓堂集》载:“昔在弘治间,泰陵尝令中官问龙生九子名目,因忆少时往往于杂书中见之,仓卒不能悉具,又莫知所出,以询之罗编修玘,玘仅疏其五六,云得于其师左参政赞者止此。又询于吏部刘员外绩,绩以故册来,册面备录此语,亦不知所从出,因据以复命。”李东阳在明弘治年间任礼部尚书兼文渊阁大学士,是位饱学之士。他对“龙生九种”之说几无所知,后虽经多方请教他人,勉强凑得,然皆“不知所从出”,显然其说不见于典籍,只流行于民间。李东阳回复明孝宗(朱祐樤)的答案是:“龙生九子不成龙,各有所好。囚牛龙种,平生好音乐,今胡琴头上刻兽是其遗像。睚眦平生好杀,今刀柄上龙吞口是其遗像。嘲风平生好险,今殿角走兽是其遗像。蒲牢平生好鸣,今钟上兽纽是其遗像。狻猊平生好坐,

今佛座狮子是其遗像。霸下平生好负重，今碑座兽足是其遗像。狴犴平生好讼，今狱门上狮子头是其遗像。赑屃平生好文，今碑两旁龙是其遗像。蚩吻平生好吞，今殿脊兽头是其遗像。”他在《怀麓堂集》中又云：“余又得一处载蚩吻好负重，今碑下石兽。所述各不同，俟正之博物君子。蚩吻疑即前霸下。”对照古器物有关纹饰，我们知道，李东阳所言囚牛、睚眦、嘲风、蒲牢、赑屃、蚩吻六种均为变形龙纹；其他三种，霸下为龟之变形、狻猊为狮之变形、狴犴为虎之变形（李东阳云其为“狮子头”，误），如今都被算作龙子了。李东阳从民间文化中节选 9 种龙子异名，以应“龙生九子”之数，本无可非议；然而深究起来，九子中的“赑屃”是有问题的。“赑屃”一名在陆容《菽园杂记》中的功能与李东阳名单中之“霸下”相同，而其音 bì(必)xì(戏)也与霸下相近。赑屃一名，早在汉代即已见于文献。张衡《西京赋》曰：“缀以二华，巨灵赑屃，高掌远蹠，以流河曲，厥迹犹存。”左太冲《吴都赋》亦有：“巨鳌赑屃，首冠灵‘山’”之句。近人高步瀛先生在《文选李注义疏》中考证“赑屃”颇详：“‘赑’，俗字。依《说文》当作‘𪚩’，云：壮大也。……‘屃’亦或称‘屃’，皆俗讹。《说文》作‘眉’，卧息也。段氏云‘眉’之本意为卧息。……又《类篇》：‘赑屃’，鳌也。一曰雌鳌为赑。《本草》赑屃，大龟，蝓蟪之属，好负重。今碑龟象其形。”据高氏考证，赑屃实即驮碑的变形大龟。《辞源》据明陈懋仁《庶物异名疏·兽部》认为“赑屃”即“霸下”实在不错。“平生好文，今碑两旁龙是其遗像”者既非“赑屃”，又该是什么名称呢？《菽园杂记》中此性情、功能者称“螭虎”。据唐代封演《封氏闻见记》卷六中“隋氏制，五品以上立碑，螭首龟趺，趺上不得过四尺，载左《丧葬令》”的记述可知，陆容所记的说法不差。故李东阳龙生九子名单中之赑屃应易名“螭虎”为妥。

皇帝的参予，触动了明代学者的兴奋神经。明人笔记中谈“龙生九子”事者除《怀麓堂集》外，还有杨慎的《升庵集》、李诩的《戒庵

老人漫笔》、谢肇淛的《五杂俎》、徐应秋的《玉芝堂谈荟》、沈德符的《万历野获编》等等，然诸书所谈均未超出陆容《菽园杂记》、李东阳《怀麓堂集》两书的有关内容。杨慎在《升庵集》中称：“文正（李东阳）尝为慎言，今影响记之录此。”然而他却列出了一张与李东阳不尽相同的龙生九子名单：“赑屃形似龟，好负重，今石碑下龟趺是也。螭吻形似兽，性好望，今屋上兽头是也。蒲牢形似龙而小，性好吼叫，今钟上纽是也。狴犴形似虎，有威力，故立于狱门。饕餮好饮食，故立于鼎盖。蚣蝢性好水，故立于桥柱。睚眦性好杀，故立于刀环。金猊形似狮，性好烟，故立于香炉。椒图形似螺蚌，性好闭，故立于门铺首。又有金吾形似美人首尾似鱼，有两翼，性通灵不寝，故用警巡。”杨慎名单中只有睚眦、蒲牢、狴犴、螭吻、赑屃、蚣蝢见于《怀麓堂集》，而其中赑屃功能异于李氏之赑屃，蚣蝢（虬蝮）亦不在李氏名单之中。杨慎名单中另四龙子均见于《菽园杂记》，但其中饕餮功能又与陆容所记不同。《升庵集》既言事出李东阳，又另撰自己的龙九子名单，治学态度极不严肃，其言不足为据。李诩《戒庵老人漫笔》照录《菽园杂记》、《怀麓堂集》有关文字，明记出处，不妄自更改发挥，令人肃然起敬。明万历三十年中进士的谢肇淛《五杂俎》龙生九子条先简列李东阳名单，又不言出处，只云“此语近世所传，未考所出”；后简列陆容所记之后十种器物异名，并指出其“亦皆龙之种类也”，仍不言出处，只云出自《博物志》。瞒天过海，以示己之博学，令人鄙视。更为可笑的是，谢氏还断言龙有多子的原因是“盖龙性淫，无所不交，故种独多耳”。这种杜撰除客观上带有指桑骂槐的犯上色彩外，没有任何学术价值。奇怪的是，谢氏的学风竟似有感染力。明万历四十六年中举人的沈德符的《万历野获编》不仅继承了《五杂俎》的作法，还在“龙淫说”上大加发挥：“盖苗裔甚夥，不特九种已也。且龙极淫，遇牝必交。如得牛则生麟，得豕则生象，得马则生龙驹，得雉则结卵成蛟，最为大地灾害。其遗体石罅中，数十年

后，始裂山飞出，移城郭，夷墟市，所杀不胜计。入大海，往往为大鱼噬。即幸成龙，未几辄殒，非能如神龙、应龙之属，变化寿考也。……又龙生三子，一为吉吊，盖与鹿交，遗精而成，能壮阳治阳痿。”其论足令今人苦笑。还是明万历四十四年中进士的徐应秋治学态度令人首肯，他在《玉芝堂谈荟》中认真转引了李诩《戒庵老人漫笔》的有关记述，又加记了其他人的考证成果：“胡侍真珠船称历考传记，睚眦见《战国策·聂政范雎传》，蒲牢见班固《东都赋》注，狻猊见《穆天子传》及《尔雅》，狻猊见《字林》，赑屃见《西京赋》、《吴都赋》，蚩吻当作鸱尾，汉世越巫请以厌火，都不见龙子之说。霸下一作蚺蜍。”

《玉芝堂谈荟》所记胡侍真珠船的考证成果极有价值。它告诉我们，李东阳所列九种龙子名称的来源并非全系凭空杜撰，它们多系出现于古籍中的词汇。民间不识这些词汇的本意，遂借来命名古器物中的变形龙纹及怪兽纹像，其间不乏故弄玄虚之意。现仅就所知，简述于下。

睚眦，亦作睚眦、眦眦，其本意是怒目而视。《战国策·韩二》：“夫贤者以感忿睚眦之意，而亲信穷僻之人，而政独安嘿然而止乎。”《史记·范雎传》：“一饭之德必偿，睚眦之怨必报。”张衡《西京赋》：“睚眦蜚芥，尸僵路隅。”《文选李注义疏》注“睚眦”：“《广雅》曰：睚眦，裂也；《说文》曰：眦，目匡也；《淮南子》曰：瞋目裂眦。”由此可知，睚眦本意与龙根本无关。

蒲牢，本是一种传说中的海兽。汉班固《东都赋》有“于是发鲸鱼铿华钟”之句，唐李善注：“薛综《西京赋》注曰：海中有大鱼曰鲸，海边又有兽名蒲牢，蒲牢素畏鲸，鲸鱼击蒲牢，辄大鸣。凡钟欲令声大者，故作蒲牢于上，所以撞之者为鲸鱼。”到了唐代，蒲牢已成为钟的别名，如皮日休《寺钟暝》诗有“重击蒲牢唵山日，冥冥烟树睹棲禽”之句。今观古之钟钮，多系变形龙纹。兴于秦汉的蒲牢之说，

当为一种传说,而这种传说中的海兽本与龙无关。

狻猊,又作狻魔,本是狮子的别名。《穆天子传》曰:“名兽使足走千里,狻猊、野马走五百里。”晋郭璞注曰:“狻猊,狮子。亦食虎豹。”《尔雅》曰:“狻魔,如虢猫(浅毛虎——作者注),食虎豹。”注:“即狮子也,出西域。汉顺帝时,疎勒王来献犍牛及狮子。”由于中国大陆不产狮子,汉代来自异域的这种野兽也就蒙上了一种神秘色彩。随着佛教艺术的流行,狮子的形象成为应用美术的常见题材,然而狮子的别称狻猊,在人们的心目中已与真实动物狮子相脱离,成了一种世间所没有的怪兽。由此可知狻猊与龙毫无关系。

狴犴,最早见于汉代扬雄《法言·吾子》:“剑客论曰:‘剑可以爱身。’曰:‘狴犴使人多礼乎?’”《音义》:“狴犴,牢狱也。”由此可知,狴犴为汉时监狱的别称。从狴犴的字形分析,它似乎应该是兽名。我们从汉代画像石上的图画可知,汉代纹像中的怪兽极多,其中有些我们至今也叫不出它的名字。然而我们迄今还无法知道汉代狴犴的形象,以及它成为监狱别名的原因。目前我国保存最早的监狱建筑山西洪洞县明代监狱中设有“虎头牢”,牢门上方塑有一巨大虎头,这可能就是明代民间传说狴犴似虎(或似兽)的原因。^①然而这种说法只是后世的附会之谈。

蚩吻,又作蚩尾、鸱尾、鸱吻。唐苏鹞《苏氏演义》上卷云:“蚩者,海兽也。汉武帝作柏梁殿,有上疏者云:蚩尾,水之精也,能辟火灾,可置之堂殿。今人多作鸱字。”宋代李戒《营造法式》卷二引《汉纪》:“柏梁殿灾,后越巫言:海中有鱼,虬尾似鸱,激浪即降雨。遂作其象于尾,以厌火祥。”由此可知,文献中的蚩吻是一种传说中的海兽,亦与龙无关。

至此,“龙生九子”的来龙去脉大体可知。

^① 参见尤永清:《山西洪洞县明代监狱》,《文物天地》1990年6期。

明人笔记中“龙生九子”对照表

性 及 应 用	著述 龙子名称	《怀麓堂集》 李东阳著	《升庵集》 杨慎著	《菽园杂记》 陆容著
好音乐 见于胡琴头	囚牛			
好杀 见于刀柄吞口	睚眦	睚眦	睚眦	螭蜴(好腥)
好险 见于殿角	嘲风			螭吻(似兽)
好鸣 用于钟上纽	蒲牢	蒲牢	蒲牢	徒劳(似龙而小)
好坐 见于佛座	狻猊			
好负重 见于碑座	霸下	赑屃	赑屃	赑屃(似龟)
好讼 见于狱门上方	狴犴	狴犴(似虎有威力)		宪章(似兽)
好文 见于碑文两旁	赑屃			螭虎(似龙)
好吞 见于殿脊两端	蚩吻	螭吻(好望)	螭吻(好望)	螭吻(似龙好吞火)
好饮食 见于鼎盖上		饕餮	饕餮	
好水 见于桥所		蚣�蚣	蚣�蚣	
好闭口 见于门铺首		椒图(似螺)	椒图	
好烟 见于香炉		金猊(似狮))	金猊(好闭口)	
好立阴 见于护朽上				蚓螈(似龙而小)
好风雨 见于屋脊上				螭螭(似龙)
好食阴邪 见于门环上				兽吻(似狮)
性通灵不睡 用于巡警				金吾(似人首鱼)

“龙生九子”之说产生于装饰艺术题材极大丰富的文化背景之中。明代是宗教艺术流行极盛的时代。当时与道教有关的八仙、葫芦、八卦、鹿鹤、灵芝等,与佛教有关的罗汉、莲花、狮象、梵文等,与伊斯兰教有关的阿拉伯文、波斯文等均成为装饰艺术的常用题材;而中华民族历史最悠久、形式最丰富、特色最鲜明的龙纹更是备受人们的青睐。各种宗教文化中的动物纹像经过较为复杂的艺术再造,一个个形态怪异,充满神秘色彩。随着时代的推移,它们的来源、原型及宗教含义已近湮灭,于是人们只好依照习惯用概念模糊的龙去解释它们了。可笑的是,封建皇帝不知“九”为虚数,而生“九子”之问;李东阳不敢指出皇帝的无知,遂从民间传言中拼凑“九子”以复圣命,亦属可悲。然而“龙生九子”之说却为龙文化中增添了趣味性,这是当时人们所始料不及的。

龙纹发展到了明、清时代,可谓红极盛极,竭尽其态。然而,物极必反。随着封建王朝的覆灭,作为皇权象征的龙遭到了人们的贬斥;随着科学文化的发展,作为宗教成员的龙遭到了人们的冷落;唯有龙所具有的祥瑞吉庆的含义与雄壮矫健的风姿仍然迎合着人们向往幸福、崇善爱美的心理,而受到人们的喜爱。从艺术发展的角度来说,龙纹是衰落了;然而从社会发展的角度来说,这恰恰是人类的进步。

我们纵览龙纹的发展历程,不仅仅是为了观赏中国特有的精彩的龙纹艺术,更重要的是,通过对历代龙纹运用情况的了解,进一步弄清龙的内涵与含义在发展中的变化,从而对龙在中国文化中的地位与作用有一个比较全面而客观的认识。

第四章

龙与宗教

一、上古通天巫术中的龙

通过对龙的形成及发展历程的研究,我们可以看出,龙是原始宗教的产物,在漫长的发展过程中,龙的含义与应用从未完全脱离过宗教的樊篱。那么,在上古的通天巫术中,究竟是怎样用龙的呢?这是一个饶有趣味而又十分有意义的问题,因为它涉及到人们对上古艺术及有关文献记述的认识与解释。可惜的是,古代文献中对这一问题的正面论述几无所有,这使得我们只能通过考古、文物材料及古代文献中的蛛丝马迹去进行探索。

我们知道,史前的通天巫术中所用动物主要为两类:一类是属于上天所赐食物的依赖型动物,如渭河流域的鱼、辽河流域的猪等;另一类是具上天所遣使者身份的畏惧型动物,如漳水流域的鳄与虎、太湖流域的虎、汾水流域的蛇等。进入商代,这两类动物依然属于巫术的主要成份。商代青铜礼器上的兽面纹(旧称饕餮纹)所表现的主要是这两类动物,其中依赖型动物主要为羊、牛、鹿等,(图 109)畏惧型动物主要为虎;此外还有人工创造的龙。距今 5000 多年前分布于太湖流域的良渚文化是一种原始宗教十分发达的文化,良渚先民的宗教观念及宗教艺术对商王朝影响至深。良渚文化

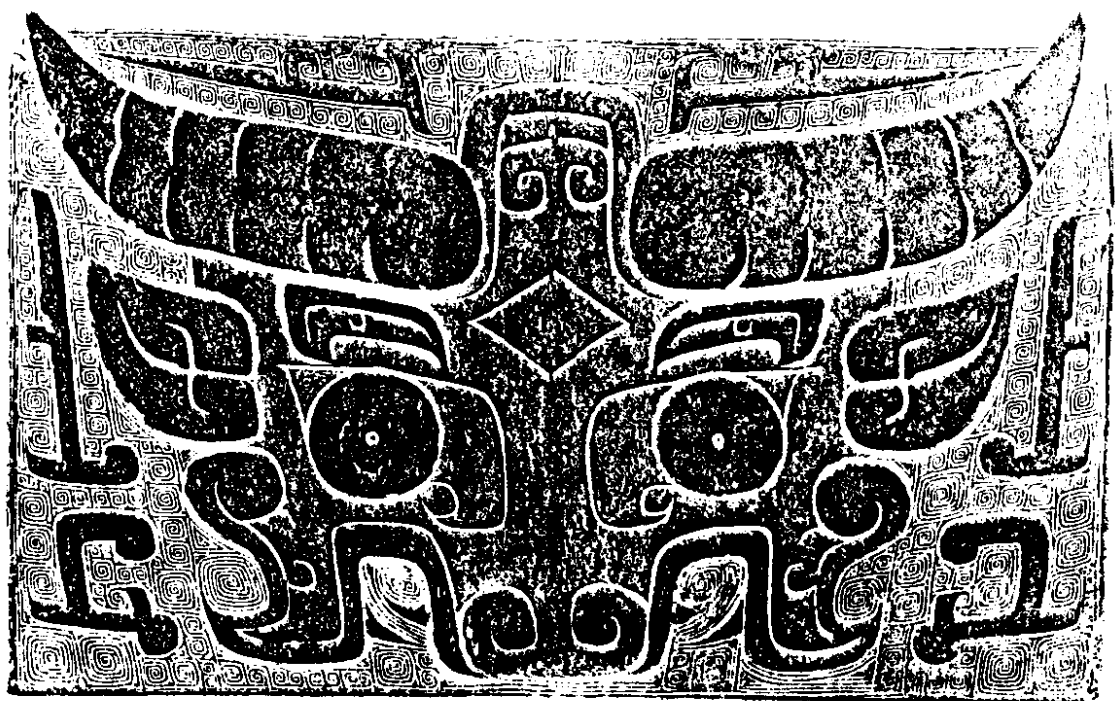


图 109 商代青铜卣上的牛首纹(古父己卣腹部纹饰·殷墟晚期)

的玉琮多为四角饰“神人兽面纹”，规格较高的玉琮(如“琮王”)饰有面向八方的纹饰，这其中显然具有祭祀四面八方的含义。商代的青铜礼器也多表现出同样的宗教思想。如河南郑州张寨前街出土的商代前期的青铜方鼎，鼎腹饰有面向八方的带状兽面纹。有些方鼎腹部兽面纹面向四方，而四足上的兽面纹则面向鼎之四角，总体纹饰仍为面向八方。有些青铜礼器上饰不同的动物造型分别面向八方，如故宫博物院藏商代酃亚方尊，器肩部花冠形角龙首、象首立体造型分对八方^①；(图版 72)殷墟妇好墓出土的司母戊铜方壶，器肩部祖角龙纹、曲折角凤纹分对八方；(图110)湖南宁乡出土的

① 此器为传世品。1990 年秋，河南安阳郭家庄商代墓出土了一对形制与此器相同的方尊，发掘者认为该墓时代属殷墟第三期。详见中国社会科学院考古研究所安阳工作队：《安阳郭家庄 160 号墓》，《考古》1991 年 5 期。

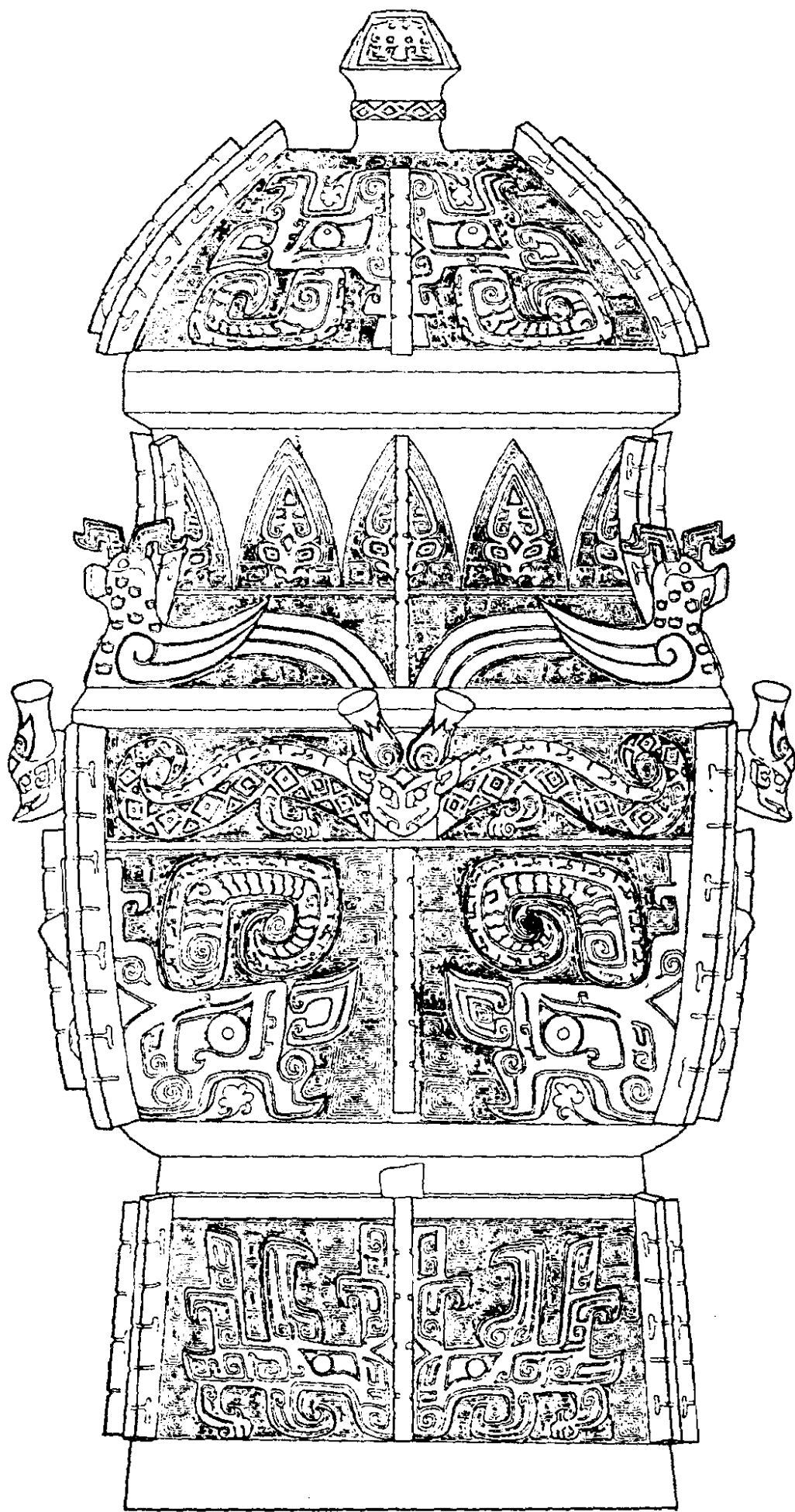


图 110 商殷墟妇好墓出土的司母铜方壶

商代四羊铜方尊,羊之前部造型与立体龙首造型交递出现,分对八方。(图版 73)看来,以各种动物祭祀八方,是商代祭祀巫术的重要内容之一,而“龙”则是这些动物中的主角。

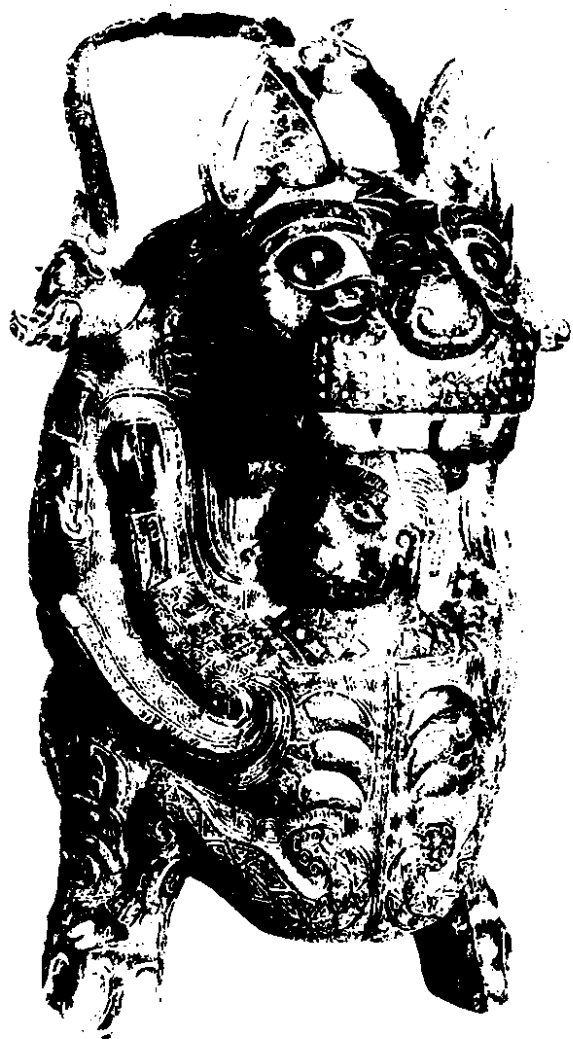


图 111 商代“虎食人”卣

(法国塞努斯基美术馆藏)

商代巫术中的祭祀八方,并不仅仅是依赖青铜礼器上遍布的动物纹饰去发挥动物助巫通神的作用,而且还使用自然界中的动物实体。这些动物既有牛、羊、鹿、猪等供祭飨上天的牺牲,也有供通天仪式所用的猛兽。在祭祀巫术中使用猛兽的作法源于史前。我们知道,早在距今 6000 多年前的漳河流域仰韶文化墓葬就出现了墓主人两侧分置鳄、虎蚌塑的现象。这种葬式表现了墓主人与鳄、虎的亲密关系,这很可能正是当时巫师使用鳄、虎进行通天巫术的真实写照。^① 无独有偶,在距今 5000 年前太湖流域良渚文化盛行的“神人兽面纹”,表现的是一位头戴大羽冠的巫师乘坐于趴伏着的虎背上的

正面形象,这种造像的来源不会是完全出于想象,它很可能也是

^① 参见本书第一章第四节“漳河流域的鳄纹”。

当时通天巫术形式的真实写照。^① 我们在讨论“出现于现实中的龙”(详见第二章第四节)时曾谈到《左传》所载豢龙氏、御龙氏及《周礼》中所载圉人和服不氏都属于上古时为祭祀巫术畜养、训练猛兽的专职人员。看来,史前流行的在通天巫术中使用猛兽的作法是延续到了商、周的。

商代青铜器中,人类形象较为少见。在数量有限的几例中,人形均与兽形以怪异的组合形式出现,这种组合绝大多数是在表现“兽口吞噬人首”的主题。“吞噬人首”的动物有龙、虎两种,其中“虎食人纹”相对要多,也就更引起人们的注意。商代最典型的人兽组合造型当属“虎食人卣”。该卣现存两件,一件为法国巴黎塞努斯基美术馆收藏,(图 111)一件为日本泉屋博物馆收藏,两器造型大同小异。国内广东省博物馆也有一件“虎食人卣”,据说纹饰较前两卣还要精美,可惜的是国内大多数青铜器专家均认为是伪器,唯中国历史博物馆石志廉先生持真器说,^② 目前尚无定论。“虎食人卣”总体造型为一只蹲踞而坐的猛虎,两条前腿置于胸前与一人形相抱,虎口大张于人头之上;而虎、人的细部纹饰极为复杂。就日本泉屋博物馆藏虎食人卣以言,器通高 35.7 厘米,重达 5 公斤多,虎肩设两端有兽头的提肩,虎背上部有一立虎造型的器盖。虎前足两侧饰有祖角顾首龙纹,虎背饰牛首纹,垂象鼻为虎尾。人形的头发向后直披,手拊虎肩,双脚踏于虎后爪上,转面向左侧视;从背后可见方口衣领及较窄的袖口与裤口,领口饰菱形花边,双腿至臀饰一对对称的蛇纹,人背正中自花边下方有一条纵线正通下体,由此判断,该人穿的是一件衣裤相连的特殊服装;人形面部瞠目闭口,表情静穆安详。(图版 71)同类纹像还见于安徽阜阳出土的龙虎尊,尊上

① 参见本书第一章第四节“太湖流域的虎纹”。

② 参见石志廉:《说粤博藏商虎食人形铜卣的真伪问题》,《中国历史博物馆馆刊》总 12 期。

的虎纹躯干展向两侧,虎口大张,虎口下有一屈腿蹲踞的人形,双臂弯曲上举,人头已半入虎口。^① (图 112)殷墟妇好墓出土大铜钺上的纹像更具戏剧性。图像中为一呈蹲踞状的人形,人形两侧各立一虎。虎的后足紧靠人腿,前足置于人的膝上腰间,虎口大张,上下利齿贴近人耳;人形双臂形态不清,似叉于腰间,又似搂住虎颈;人形双目前视,呈微笑状,似乎充满自信。(图 113)商代著名的司母戊鼎的双耳上,也有与此几乎完全相同的图案,只是人的身躯受器型限制无法表现而已。



图 112 安徽阜阳出土的商代龙虎尊上的“虎食人纹”(拓片)

商代“龙食人”纹相对要少一些。较为典型的青铜器造型见于现藏美国佛利尔美术馆藏商代晚期的“鸟兽纹觥”,该器后部为一曲折角龙头,龙口大张正在吞噬作为器足的怪异人形。人形头生短发,口眼俱张,表情轻松,其双手搭放胸前,双臂刻有凸形花纹,人

① 四川广汉三星堆祭祀坑亦出土同类纹饰的龙虎尊,据报告称:“尊的形制、花纹和铸造工艺与安徽阜南月儿河段打捞出龙虎尊一致。”看来这类纹饰在晚商被不同地域、不同文化类型的先民所接受。参见四川省文管会等:《广汉三星堆遗址一号祭祀坑发掘简报》,《文物》1987年10期。

躯下部被蛇所缠,蛇头上扬至人之肩部。此外上岭村虢国 1705 号墓的车𦘔,亦有龙噬人首的造型,但该墓时代约为西周晚期。李学勤先生还介绍过一件商代玉饰,该器左侧为一向外蹲踞、双手微举的人形,人形背后伏有一祖角之龙,张口正对人之头顶。^①(图114)

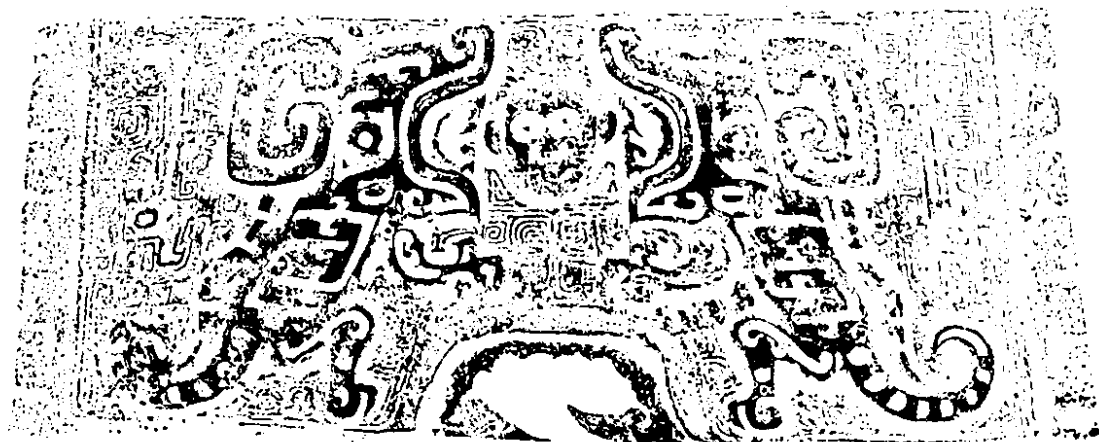


图 113 商殷墟妇好墓出土大铜钺上的“虎食人纹”(拓片)



图 114 商代“龙食人纹”玉饰(据李学勤)

中国上古纹饰中与此相似的造型还有“鹰攫人首”。如台北故宫博物院藏的黄玉佩,佩的上部透雕出一只昂首展翅的大鹰,鹰爪下为一对面朝外侧的人首;人首头戴束发箍,长发向后披垂。(图 115)此外,上海博物馆与天津市艺术博物馆也都藏有类似纹饰的玉佩。上述玉佩均系传世品,学术界根据纹饰对比推测其时代约为山东龙山文化时期,但从其纹饰内容及造型特点看,它们似乎更像商代的作品。李学勤先生对“古玉上的鹰和人首”曾作过系统的总结与研究。他指出:“单看故宫或者天津的佩,鹰喙向上直指,双翼开

① 参见李学勤:《试论虎食人卣》,《南方民族考古》第一辑,1987年。

张,很像是一飞冲天的神态,而对比上海的佩,可知鹰是静态而非动态。鹰的两爪爪尖平张,是站立据地的样子,也证明是立鹰,不是飞鹰。看上海的佩,人首显得很很小,加之正位于鹰爪之间,似乎是被大鹰抓住。故宫的佩则不是这样,人首如连披发在内,长度和整只鹰差不多相同,人首在鹰爪之下,却不在爪尖之间。”^①李学勤先生的分析十分正确,也十分重要,他为我们后面的分析提供了重要依据。



图 115 中国新石器时代晚期“鹰攫人首纹”玉饰
(台北故宫博物院藏)

以上所介绍的中国上古龙、虎“吞人首”与鹰“攫人首”造型,三者之间有着密切的联系。马承源先生在《商周青铜器纹饰综

^① 李学勤:《古玉上的鹰和人首》,《文物天地》1987年5期。

述》中认为三者属于同样的题材,是很有道理的。^①那么,它们所表现的含义又是什么呢?这是当前学术界仍在争论的一个问题。

就“虎食人卣”而言,最初人们多称其为“饕餮食人卣”^②,如果按《吕氏春秋·先识》中关于“周鼎著饕餮,有首无身,食人未咽,害及其身,以言报更也”的记述,该器含义似在戒贪贪;其实该器之虎形身首俱全,饕餮之称并不成立。后又有人根据《左传·宣公四年》关于尹子文幼时被弃云梦泽中,有虎为其哺乳的记述,称其为“乳虎卣”,照此说来此器似在表现史实;然而细审该卣造型绝非哺乳之像,故此说也不可信。五十年代,又有人认为该器刻划的是奴隶被虎所食,旨在表现镇压奴隶并有威吓奴隶的作用。对此,马承源先生指出:“奴隶主杀戮奴隶是极为轻易的事,何必要借虎吓人呢?”“以虎咬奴隶这种想象出来所谓阶级镇压的残酷形象,来装饰宗庙中重器的说法,是难于理解的。”^③其论甚确。马承源先生根据《论衡·订鬼篇》引《山海经》所载的度朔之山大桃木下有神荼、郁垒二神以苇索执恶鬼饲虎的神话认为:“青铜器上的虎纹表现得如此之威猛,当然也有驱御凶魅以辟不祥的意义,而体现同一主题的龙纹和风纹,其用意亦相同。”^④何新先生进一步认为:“虎所食者虽具有人形,但形相颇狞厉,周身绘有怪纹——应正是鬼魅的象征。”^⑤李学勤先生注意到美国哥伦比亚大学弗莱瑟教授介绍的美国西北岸夸秋托印地安人与苏门答腊巴塔克人的雕刻作品与“虎

① 参见马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

② 罗振玉:《匍庐日记》云:“徐梧生监丞言,盛伯羲祭酒家藏一卣,形制奇诡,作一兽攫人欲啖状,殆象饕餮也。此前人记述古彝器图象者所未知。”此为关于“虎食人卣”的最早记述。

③④ 参见马承源:《商周青铜器纹饰综述》,《商周青铜器纹饰》,文物出版社,1984年。

⑤ 何新:《虎神与玉兔》,《诸神的起源》,三联书店,1986年。

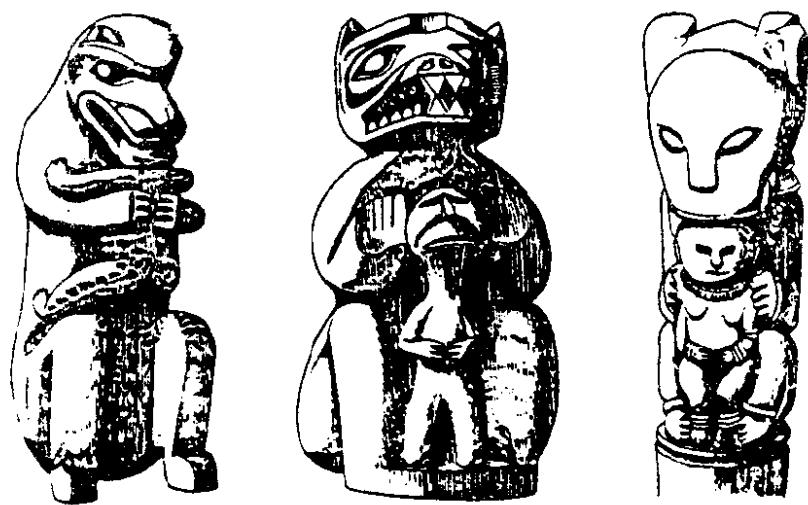


图 116 1、2. 美国西北岸夸秋托印地安人的木雕
3. 苏门答腊巴塔克人短剑象牙柄端的雕刻(据李学勤)

食人卣”的相似性。(图 116)他说:“弗莱瑟氏认为这些雕刻均属于所谓‘他我’(alter-ego)的类型,即设想他物转变为另一自我。夸秋托人的两件雕刻,其意义是‘第一件表现熊正从首部开始,吞食一人;在第二件上,熊坐于人后,将前爪放在面向前的人顶上。……作为新手的这个人被熊吞食了。但通过这一过程便取得该动物的保护。’吞食象征自我与具有神性动物的合一。龙、虎常见于商周纹饰。龙本身就是神话动物,‘历来即代表一种权威或势力’。纹饰中的虎也神话了,不是寻常的大虫。虎食人或龙食人意味着人与神性的龙、虎的合一,这不失为一种可能的解释。”^① 张光直先生在《中国青铜时代》中提出了不同的看法,他观察了上述几例“虎食人”纹认为:“这几种情形中,没有一件毫无疑义的在表现怪兽食人。唯一令人联想到‘吃人’的动作是怪兽把口张开而人头放在口下。但这

^① 李学勤:《试论虎食人卣》,《南方民族考古》第一辑,1987 年。

一个动作并不一定表示食人,即将人头人身咀嚼吞下。……那么这些张口怪兽与人形一起出现应该如何解释呢?有人指出张开的兽口在世界上许多古代文化中都作为把两个不同的世界(如生、死)分割开来的一种象征。^①这种说法与我们把怪兽纹作为通天地(亦即通生死)的助理的看法是相符合的。而且这几件器物所象的人很可能便是那作法通天中的巫师,他与他所熟用的动物在一起,动物张开大口,嘘气成风,帮助巫师上宾于天。”^②徐良高先生则认为,以上诸家所论都有“值得商榷之处”,他列举了上古“虎食人”纹及“人乘虎”纹^③认为:“虎纹同军队有密切关系,人纹为商周的劲敌——西北羌戎人形象,它们往往同时出现在礼兵上。当我们结合商周王朝同西北劲敌进行长期激烈的战争这一史事时,对人兽母题的含义就会产生新的认识。这一纹饰正是战争致厄法术和祭祖祈胜这一原始宗教现象在文化遗物上的表现,它反映了古人对战胜敌人的愿望和信心。青铜容器卣、尊、觥、鼎等器类表面纹饰中的人兽母题除了表示这一原始宗教含义外,其器物本身作为礼器还有对某些战争的纪念意义。”^④其实,徐良高先生的观点也有令人费解之处:一、所谓“人兽母题”纹饰出现范围较广,不仅见于钺、刀等礼兵,还见于卣、鼎等宗庙重器及车饰,其含义均为战争致厄令人难以信服;二、“人兽母题”中的兽有虎、龙、鹰等,这些动物形象均与军队有关似属牵强;三、如将“虎食人”纹释为“致厄”尚可理解,那么将“人乘虎”纹释为“致厄”似不合常理;四、“人兽母题”纹饰出现于不同地域,当时不同的方国是不可能同仇敌忾的。我们认为器

① 张文原注: Nelson Wu, *Chinese and Indian Architecture* (New York: G. Braziller 1963), P. 25.

② 张光直:《商周青铜器上的动物纹样》,《中国青铜时代》,三联书店,1983年。

③ 关于“人乘虎”纹的材料,参见本书第一章第四节“太湖流域的虎纹”。

④ 徐良高:《商周青铜器“人兽母题”纹饰考释》,《考古》1991年5期。

物纹饰的含义不会脱离当时的宗教文化背景以及纹饰载体的性质与作用。“人兽母题”广泛出现于宗庙礼器之上,上古礼器的基本功能就是祭天祀祖,因此礼器纹饰的含义也必与祭祀有关。当时的原始宗教观念是将猛兽视作巫师通天助手的,如龙、虎纹饰,不仅广泛出现于礼器上,还常单独成为礼器的造型(如商晚期的龙纹觥、西周的虎尊等),这些单独出现的龙、虎含义与“人兽母题”中龙、虎的含义应是一致的。再看“人兽母题”中的人形,其发式与衣着说明他们绝非奴隶、鬼魅,而有着特定的身份与较高的地位;他们与龙、虎相伴时的动作有较大的相似性,似乎是在依从某种程式规定;他们在龙、虎的口下动作自然,表情轻松坦荡,有些还似带笑容,绝无即将被噬的惊慌挣扎之态。这种特意刻划的形象,必有它特殊的意义,不是一种简单命题的表现方式。据此,我们认为“人兽母题”中的人(一些纹饰中只表现为人头)应为祭祀巫术中的巫师,至于他们是否具有特定的族属,目前还缺乏有力的证据。“人兽母题”的含义为巫师以猛兽为助手进行祭祀活动,至于其纹像的设计,并非是作者依凭想象对抽象的宗教观念所作的图解,而是对当时通天巫术形式的写实。我们曾谈过古籍中关于猛兽参加祭祀巫术的记述,这些被专门训练过的猛兽在巫术中与巫师配合作出各种亲昵的动作。巫师与虎相抱,令虎大张其口对着自己的头部,或索性将头放入虎口,这就是我们所见到的“虎食人”纹;巫师骑于或趴伏、或行走于虎背上,也就是我们所见到的“人乘虎”纹。这些巫术形式恰似现今马戏团节目中的驯虎表演。我们知道,上古巫术中的龙是用鳄来代替的,巫师将头置于大张的鳄口中,或将鳄背于背上,令鳄吻对己头顶,这就是我们所见到的“龙食人”纹。这种巫术形式我们在现今泰国的驯鳄表演中亦可见到。上古巫术还使用训练好了的鹰。这些鹰在巫术中落于巫师的头顶或肩部,扇动双翅引颈鸣叫,这就是我们所见到的“鹰攫人首”纹。上古巫术还有珥蛇、执蛇、执龙、乘

龙等形式,我们将在下面详细论述。

上古巫师为什么要在祭祀巫术中做这类驯兽表演呢?其根源还是当时以猛兽为神之使者的原始宗教观念。在祭祀巫术中,巫师与虎有着相同的身份,它们都是天地、人神之间的使者,他们之间的亲密举动表现了二者的特殊关系;另一方面,人虎的表演极大地渲染了巫术的神秘感,突出了巫师的神通,以达到使先民畏服的目的。由此我们可以这样推断,我国上古“人兽母题”的艺术形象均来源于祭祀巫术的具体场面,其含义是在表现沟通天地的主题。沟通天地也是礼器的根本用途,礼器上反映巫术形式会提高本身的神性,以便极大限度地满足祭祀巫术的需要。我们说过,商人的原始宗教观念吸取了诸方国宗教文化的营养,商王朝的祭祀巫术形式也被诸方国所接受,这也就是“人兽母题”的艺术形象出现于不同方国的礼器之上的原因。

上古时代,在祭祀中驯驭猛兽者,皆为首领兼大巫师一类人物,因而史籍中的上古首领亦多有此本领。《史记·五帝本纪》载轩辕氏“教熊黑貔貅豻虎,以与炎帝战于阪泉之野。”以往学术界多将六兽释作以这些猛兽为图腾的六个氏族集团,其实轩辕氏驭使自然界中的猛兽参加祭祀、征伐正是当时的习俗。《山海经》中所载诸神,多以上古巫术中的作法巫师为原型,其中以驯象著称的舜(帝俊)的子孙亦多能驭使猛兽。如:“有莠国(舜之居地),黍食,使四鸟:虎豹熊黑”;“帝俊生中容,中容人食兽、木实,使四鸟:豹虎熊黑”;“帝俊生黑齿,姜姓,黍食,使四鸟”等等,不一而足。《尚书·尧典》则载有舜任命益为管理山川草木鸟兽的虞官,益“让于朱、虎、熊、黑”之事,益当为能驭使四种猛兽并得到它们协力的虞神。直到汉代,尚有《东海黄公》戏剧,言原以驯虎为能的巫师黄公年老嗜酒后终被虎杀的故事。该剧的题材,当采自上古史实。看来,上古巫

师确实是驭使驯服的猛兽参加祭祀巫术的。^①

《山海经》中所载诸神，除驭使猛兽者外，还多有以蛇为饰、乘两龙之神，从而引起了人们的注意。如《山海经》对夏后开的记载：“西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。”（《大荒西经》）“大乐之野，夏后启，于此儻九代；乘两龙，云盖三层。左手操翳，右手操环，佩玉璜。在大运山北，一曰大遗之野。”（《海外西经》）两处所载的夏后开与夏后启本是一人，从记载看，他应是一位以创作歌舞见长的大巫师，他的交通工具为两龙。同书所载四方之神皆乘两龙：“东方句芒，鸟身人面，乘两龙。”（《海外东经》）“西方蓐收，左耳有蛇，乘两龙。”（《海外西经》）“南方祝融，兽身人面，乘两龙。”（《海外南经》）“北方禺彊，人面鸟身，珥两青蛇，践两青蛇。”郭璞注另本作：“北方禺彊，黑身手足，乘两龙。”（《海外北经》）“两龙”似乎成了这些神祇的标准配备。我们注意到上古青铜器上，也常有龙纹成对出现。最为常见的图案是双龙头部相对，其图案化的形体巧妙地组合成一个正面的兽面纹。（图 117）以双龙构成兽面，属于“百物而为之备”创作思想的具体体现；然而青铜器上诸多的双龙设置，还应有其深部的含义，即与文献中诸神所乘的“两龙”有关。那么“乘两龙”的真正含义是什么呢？张光直先生认为这与商周所实行的昭穆制度有关。他说：“在王室分为两组的情形之下，王室的祖先在另一个世界里自然也遵守类似的排列规则。因此，巫觋在为王室服务所作沟通天地的工作上也须左右兼顾，他们的动物助理也就产生成对成双的需要。巫觋登天要‘乘两龙’，也就是‘脚踏两只船’的意思，在他们使用登天的工具上，也要保持着与人间现象相照应的适

① 参见刘志雄：《商代“虎食人纹”新探》，《中国文物报》1991年7月7日（总240期）。

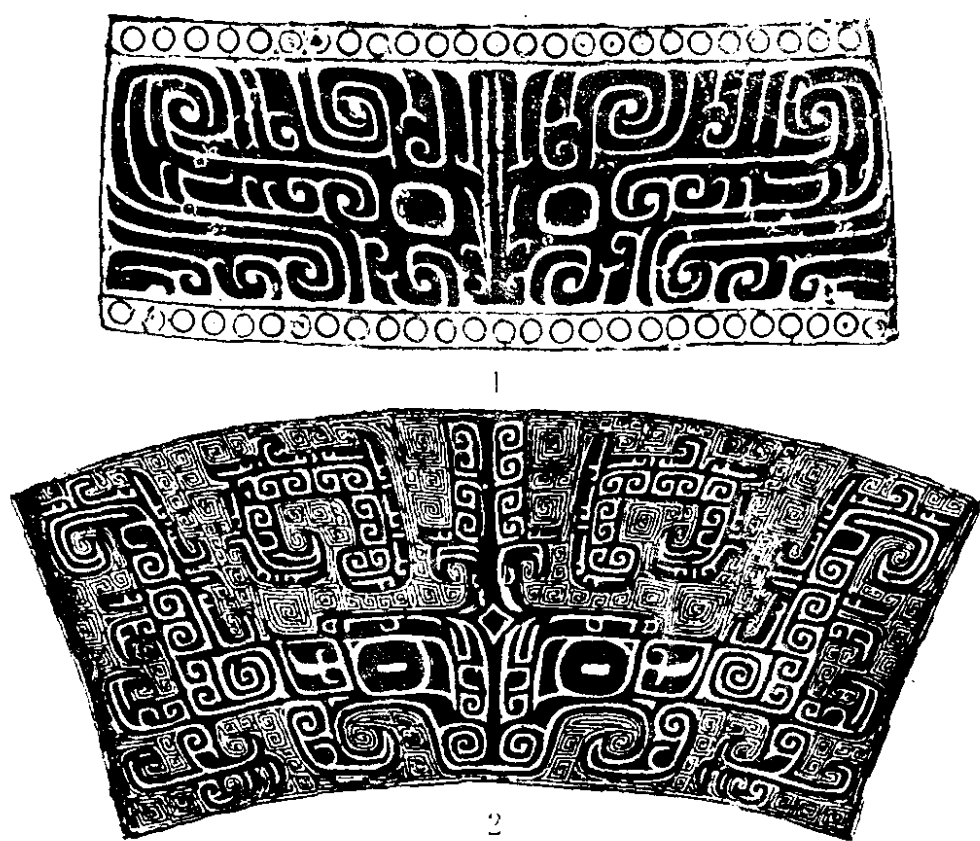


图117 由头部相对的双龙组成的兽面纹

1. 兽面纹壶腹部纹饰(商二里冈期)
2. 父乙盂腹部纹饰(殷墟晚期)

当的平衡性。”^① 然而,上古流行的诸神弄蛇及乘龙的观念更可能直接来源于当时的巫术形式。1978年,江苏淮阴高庄战国墓出土了一批珍贵的刻纹青铜礼器,器上刻有繁缛复杂的山林、禽兽、巫师以及怪异的神、兽等形象,这些纹饰为我们提供了大量的与上古巫术有关的图象资料。^② 纹饰中刻划的弄蛇巫师的形象大致可分

① 张光直:《商周青铜器上的动物纹样》,《中国青铜时代》,三联书店,1983年。

② 淮阴市博物馆:《淮阴高庄战国墓》,《考古学报》1988年2期。

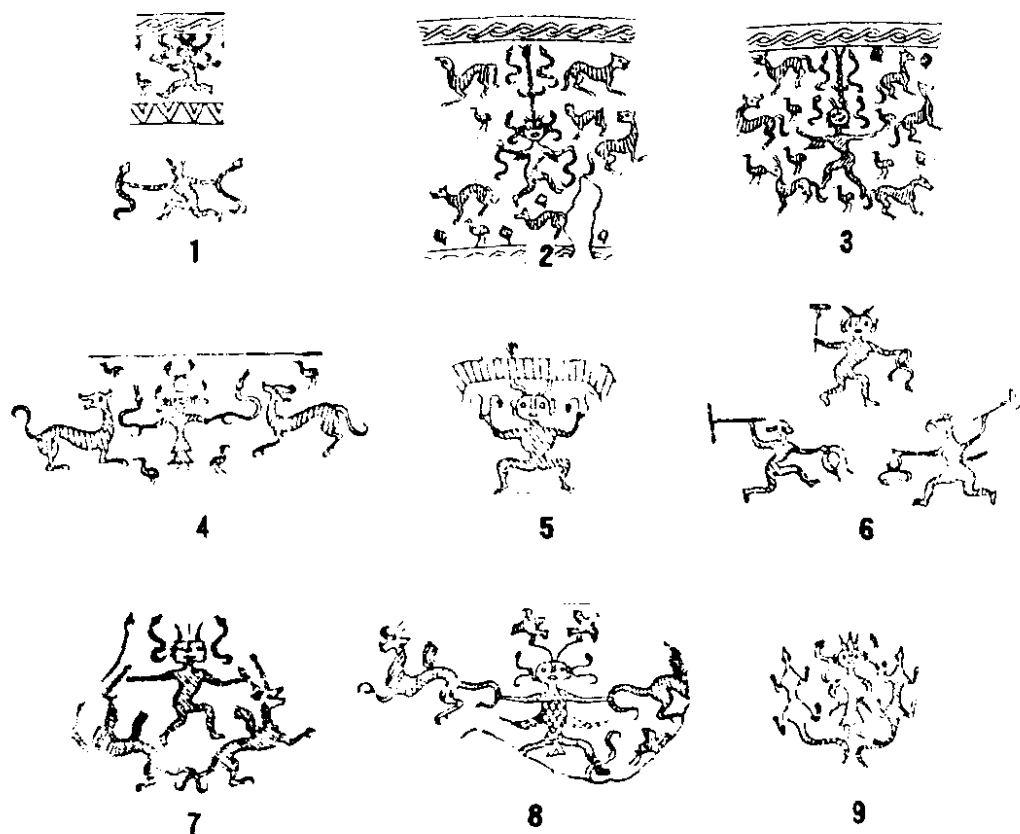


图118 江苏淮阴高庄战国墓出土青铜
礼器上的巫师弄蛇刻纹

为九种：1. 巫师发式为两簇分立，两耳珥蛇，双臂展开呈奔跑状；2. 巫师发式作极高的直立柱状，很可能是在模仿通天神树，发柱上端左右饰两蛇，两耳珥蛇，双手分执两蛇，开口微笑作行走状；3. 巫师发式及饰蛇、珥蛇情况与“2”相同，唯双手似分执两鸟；4. 巫师头上无发，头顶饰交缠的两蛇，双耳珥蛇，双手执蛇，呈站立状；5. 巫师发式为两簇分立，双手各执一蛇，呈蹲踞状，其姿式与“虎食人”纹中之巫师大体相同；6. 巫师发式为两簇分立，左手执一蛇，右手执一斧，呈行走状；7. 巫师发式呈三尖状，两耳珥蛇，双手各执一鹿的鹿角；8. 巫师头顶无发，头顶饰两飞鸟，两耳珥蛇，双手各执一兽尾

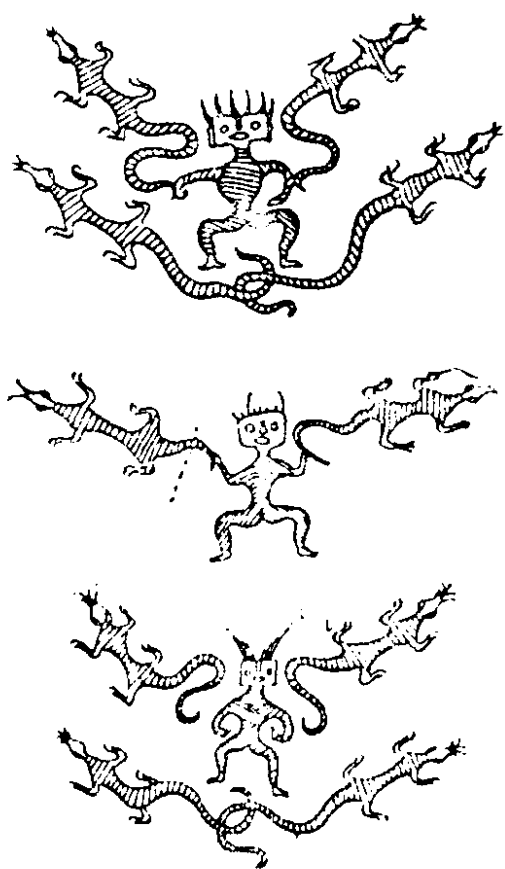


图 119 江苏淮阴高庄战国墓出土青铜器上的执鳄踏鳄巫师形象

部,双足各踏一蛇;9. 巫师头戴三尖形冠,身着长衫,双手叉于腰间,两耳珥蛇,两足分踏一种大型四足爬行动物的尾部。(图 118)据古生物资料可知,中国大陆自古以来生存的大型四足爬行类动物只有鳄类,因而图象中巫师所踏为鳄无疑。我们说过,上古巫术中的鳄多以龙的身份出现,那么踏两鳄也就是文献中所说的“乘两龙”。由此看来,这位珥蛇踏鳄的巫师形象与《山海经》中所记夏后开的形象完全相同。淮阴高庄战国墓出土的铜筭形器上,还有巫师手执两鳄以及执两鳄、踏两鳄的形象。(图 119)应该指出的是,这批铜器的纹饰中还有九尾狐、人面双兽身神等怪

异的神、兽形象,由此可知器物作者描绘的当是一派神话世界。然而画中巫师及诸神的形象决不是全凭想象所能创作出来的。如果我们将近人所绘《山海经》插图中乘龙之神(图 120)与高庄青铜器上乘龙巫师的形象相比,就可以看出二者的区别是何等的鲜明!前者是全凭想象的虚构,后者则是在写实基础上的艺术创作。战国时期,中国大陆气候较商周变冷,长江以北鳄类已然罕见,巫术中用鳄的形式也已失传。然而在长江以南,鳄类数量很多,加之楚地民俗巫风甚烈,古老的用鳄巫术也就可能在一些地区保存下来。因而



图 120 1895 年刊《山海经存》中四方之神乘龙践蛇的形象

1. 东方句芒 2. 西方蓐收 3. 南方祝融 4. 北方禺彊

当时的艺术家在描绘神话世界时，将巫术中作法的巫师绘入画面，或以巫师为模特设计诸神形象是完全可能的。据说现今海外有些

民族还有“珥蛇”风俗，穿于耳上之蛇仍能婉转吐信而数天不死。由此可见，上古的“珥蛇”并不存在技术上的困难。上古巫师在巫术中“乘两龙”的作法与“乘虎”的意义相同，都是以猛兽为助手以达到通天的目的，只是由于古籍的失记，才成了千古之谜。晚至汉代，我们在广州象岗山南越王墓出土器物中，还可见到以衔蛇持蛇巫师形象为造型的铜质器座。（图版 74）此时，这种造型的意义已侧重于审美需求了。

二、祈雨巫术中的龙

中国是一个古老的农业国。天气的阴晴旱涝直接控制着农作物的生长，而农作物的好坏又直接影响到人类的命运。因此，自古以来，祈雨就是巫术中最重要内容之一。在古人的观念中，龙是一种能影响云雨流佈的神兽，于是龙也就成了祈雨巫术中的主角。我们曾谈到过商代流行的龙形玉雕“珑”，许慎注：“祷旱玉也”。由此可知，珑可能是祈雨巫术中巫师所用的一种礼器。

上古时代遇到严重旱灾的时候，也是当地居民生死存亡的关键时刻，于是就要举行规模宏大的祈雨巫术。这种巫术的主要内容，一是焚人祭天，二是用龙参加祭祀。裘锡圭先生指出：“焚人求雨的古俗在甲骨卜辞里有充分的反映。卜辞时常提到𩇑祭求雨之事，例如：‘乙卯卜：今日𩇑，从雨。于巳未雨。’（《戠》四七·三）……叶玉森首先指出，𩇑字象投入于火，𩇑祭是用人牺求雨之祭（《殷虚书契前编集释》），其说可信，近人多从之。”^①《左传·僖公二十一年》又有“夏，大旱，公欲焚巫尪”的记述，由此可知，祈雨巫术中所焚对象主要是巫与尪这两种人。巫是上天的使者，沟通天地是他们

^① 裘锡圭：《说卜辞的焚巫尪与作土龙》，《甲骨文与殷商史》，上海古籍出版社，1983年。

的本职，用火焚巫是令其升天亲自向上天禀告人间的旱情，乞天降雨。尪是一种有病的残疾人。据杜预的注释：“巫尪，女巫也，主祈祷请雨者。或以为尪非巫也。瘠病之人，其面向上，俗谓天哀其病，恐雨入鼻，故为之旱，是以公欲焚之。”商代甲骨卜辞中多见以“萇”祈雨的卜辞。唐兰先生认为：“萇字古文，象人仰面向天，腹部膨大，是《礼记·檀弓下》‘吾欲暴尪而奚若’的‘尪’字的本字。”^① 裘锡圭先生认为：“这是很精辟的见解。‘萇’、‘尪’音近。《吕氏春秋·明理》高诱注：‘尪，短仰者也。’同书《尽数》注：‘尪，突胸印（仰）向疾也。’尪人突胸凸肚，身子显得特别粗短，𠂔字表示的正是这种残废人的形象。”^② 看来，古人将尪视为能导致旱灾的不祥之人，故用火焚之；上天既然“哀其病”而致旱，当然也会怜其被焚而降雨。如果旱灾极为严重，人们就要焚烧最高统治者以祈雨。据《吕氏春秋·顺民》载：“昔者汤克夏而正天下，天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林，曰：‘余一人有罪，无及万夫；万夫有罪，在余一人。无以一人之不敏，使上帝鬼神伤民之命。’于是剪其发，髡其手，以身为牺牲，用祈福于上帝，民乃甚说，雨乃大至。”此事亦见于《墨子·兼爱下》、《尸子》等。诸子言此事，多为颂扬汤的爱民之心。其实在当时汤既是最高统治者，也是最大的巫师，按当时的宗教观念，在旱情极其严重之际，他是必须被焚的。商代祈雨巫术在焚巫、尪的同时，又使用“龙”。裘锡圭先生指出，商代甲骨卜辞中有这样的内容：“𠂔（用法与‘唯’相近）庚萇（焚尪？），又（有）[雨]。其乍（作）龙于凡田，又雨。”（《安明·一八二八》）裘锡圭先生认为：“‘作龙’卜辞与焚人求雨卜辞同见于一版，卜辞中并明言作龙的目的在于为凡田求雨，可

① 唐兰：《毛公鼎“朱钺、蕤衡、玉环、玉璽”新解》，《光明日报》1961年5月9日；转引自裘锡圭：《说卜辞的焚巫尪与作土龙》，《甲骨文与殷商史》，上海古籍出版社，1983年。

② 裘锡圭：《说卜辞的焚巫尪与作土龙》，《甲骨文与殷商史》，上海古籍出版社，1983年。

知所谓‘龙’就是求雨的土龙。《佚·二一九》：‘十人又五☐ ☐龙☐田，又(有)雨。’上引第二辞很可能是占卜‘作龙于某田’之辞的残文。”^①《山海经·大荒东经》云：“旱而为应龙之状，乃得大雨。”郭璞注：“今之土龙本此”。《淮南子·地形训》也载：“土龙致雨”，高诱注：“汤遭旱，作土龙以像龙，云从龙，故致雨也。”然而，这些著述多晚于东周，其注说则更晚，因而所言不一定就是商代的真实情况。商代甲骨卜辞中只言“其乍龙于凡田”，我们由此可知商代确实有以龙祈雨的习俗，至于是“用真龙”还是“作土龙”则尚难确定。

初春万物萌发之际，农作物最需要雨水。因而自周以降，每逢龙星从地平线升起的时候，国家都要举行以祈雨为中心内容的雩祭。这就是《左传·桓公五年》记述的：“凡祀，启蛰而郊，龙见而雩，始杀而尝，闭蛰而烝，过则书。”据服虔注云：“大雩，夏祭天名。雩，远也；远为百谷求膏雨也。龙见而雩。龙，角、亢也。谓四月昏龙星体见，万物始盛，待雨而大，故雩祭以求雨也。”雩祭的仪式史载不详。唐杜佑撰《通典》卷四十三载：“周制，《月令》：建巳月，大雩五方上帝。其坛名禋禋，于南郊之傍。配以五人帝，命乐正习盛乐，舞皇舞。……若国大旱，则司巫帅巫而舞雩；若旱暵，则女巫舞雩。”似乎雩祭只是用奏乐、巫舞娱神，而与龙无关。《论语·先进》中记述的孔子与弟子们的对话中透露了更详细一些的内容。曾皙对孔子言其志时说：“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”东汉王充对曾子所言作了解释：“‘暮’者，晚也；‘春’，谓四月也。‘春服既成’，谓四月之服成也。‘冠者’、‘童子’，雩祭乐人也。‘浴乎沂’，涉沂水也，象龙之从水中出也。‘风乎舞雩’，‘风’，歌也。‘咏而馈’，（《论语》中‘馈’作‘归’）咏歌馈祭也。”

^① 裘锡圭：《说卜辞的焚巫尪与作土龙》，《甲骨文与殷商史》，上海古籍出版社，1983年。

歌咏而祭也。”(《论衡·明雩篇》)据王充的理解,古之雩祭仪式还是包含有与龙相关的内容的。

古之雩祭,虽然受到官方的重视,但商代焚人、用龙的祈雨巫术并未因此而失传。只是东周时代,由于文明的发展,残酷的焚烧巫、尪的祈雨方式改成了曝晒。《礼记·檀弓下》记述了鲁国国君穆公与县子的一段有趣的对话:“岁旱,穆公召县子而问然,曰:‘天久不雨,吾欲暴尪而奚若?’曰:‘天久不雨,而暴人之疾子,虐,毋乃不可与?’‘然则吾欲暴巫而奚若?’曰:‘天则不雨,而望之愚妇人,于以求之,毋乃已疏乎?’”县子的回答充满了唯物与人文思想。商代神圣的巫覡,在县子的眼中只不过是一群愚昧之人,这说明当时远古那残酷而愚蠢的求雨巫术已受到社会进步思想的强烈冲击。虽然汉代依然有“春旱求雨……暴巫聚蛇八日……秋,暴巫尪至九日”(《春秋繁露·求雨》凌曙注本)的记述,然而这已是强弩之末了。汉代求雨巫术内容的重点已转至“用龙”方面,西汉经学大师董仲舒在《春秋繁露》中记载了汉代祈雨巫术的具体方式,这是研究当时宗教、习俗,尤其是用龙巫术十分珍贵的资料,故原文抄录于下:

“春旱求雨,令县邑以水日祷社稷山川,家人祀。无伐名木,无斩山林,暴巫聚蛇八日。于邑东门之外为四通之坛,方八尺,植苍缯八,其神共工。祭之以生鱼八、玄酒,具清酒膊脯,择巫之洁清辩利者以为祝。祝斋三日,服苍衣,先再拜乃陈,陈已,复再拜,乃起。祝曰:‘昊天生五谷以养人,今五谷病旱,恐不成实,敬进清酒膊脯,再拜请雨,雨幸大澍即奉牲祷。’以甲乙日为大苍龙一,长八丈,居中央;为小龙七,各长四丈,于东方皆东向,其间相去八尺。小童八人,皆斋三日,服青衣而舞之;田畾夫亦斋三日,服青衣而立之。凿社通之于阡外之沟,取五蛤蟆,错置社之中。池方八尺、深一尺,置水蛤蟆焉。具清酒膊脯,祝斋三日,服苍衣,跪陈祝如初。取三岁雄鸡与三岁豕猪,皆燔之于四通神宇。令民阖邑里南门,置水其外;开邑里

北门，具老豨猪一置之里。北门之外市中亦置豨猪一，闻鼓声皆烧豨猪尾。取死人骨埋之。开山渊积薪而燔之，通道桥之壅塞不行者决渎之。幸而得雨，报以豚一，酒、盐、黍、财足，以茅为席，毋断。夏求雨，……以丙丁日为大赤龙一，长七丈，居中央；又为小龙六，各长三丈五尺，于南方皆南向，其间相去七尺。壮者七人皆斋三日，服赤衣而舞之；司空啬夫亦斋三日，服赤衣而立之。……季夏祷山陵以助之。……以戊己日为大黄龙一，长五丈，居中央；又为小龙四，各长二丈五尺，于南方皆南向，其间相去五尺。丈夫五人皆斋三日，服黄衣而舞之。老者五人亦斋三日，衣黄衣而立之。……秋暴巫尪至九日，无举火事，无煎金器……以庚辛日为大白龙一，长九丈，居中央；为小龙八，各长四丈五尺，于西方皆西向，相去九尺。鰥者九人皆斋三日，服白衣而舞之；司马亦斋三日，衣白衣而立之。……冬舞龙六日，祷于名川以助之。……以壬癸日为大黑龙一，长六丈，居中央；又为小龙五，各长三丈，于北方皆北向，其间相去六尺。老者六人皆斋三日，衣黑衣而舞之；尉亦斋三日，服黑衣而立之。……四时皆以水日为龙，必取洁土为之结。盖龙成而发之。四时皆以庚子之日令吏民夫妇皆偶处；凡求雨，大体丈夫藏匿、女子欲和而乐。”

我们不厌其烦地转引董仲舒的原文，其目的是想使大家对汉代祈雨巫术的具体作法有一个比较完整的了解。我们从中可以清晰地看出，汉代祈雨巫术虽延用了远古祈雨巫术的主要礼仪，但已将其纳入阴阳五行学说的框架之内。新的哲学思想的注入，为过了时的远古巫术增添了生命力。连东汉哲学家王充也认为：“仲舒览见深鸿，立事不妄，设土龙之象，果有状也。”（《论衡·乱龙篇》）关于汉人以土龙祈雨的观念，东汉桓谭《新论》中有所阐述：“刘歆致雨，具作土龙，吹律，及诸方术无不备设。谭问：‘求雨所以为土龙何也？’曰：龙见者，辄有风雨兴起，以迎送之，故缘其象类而为之。”东

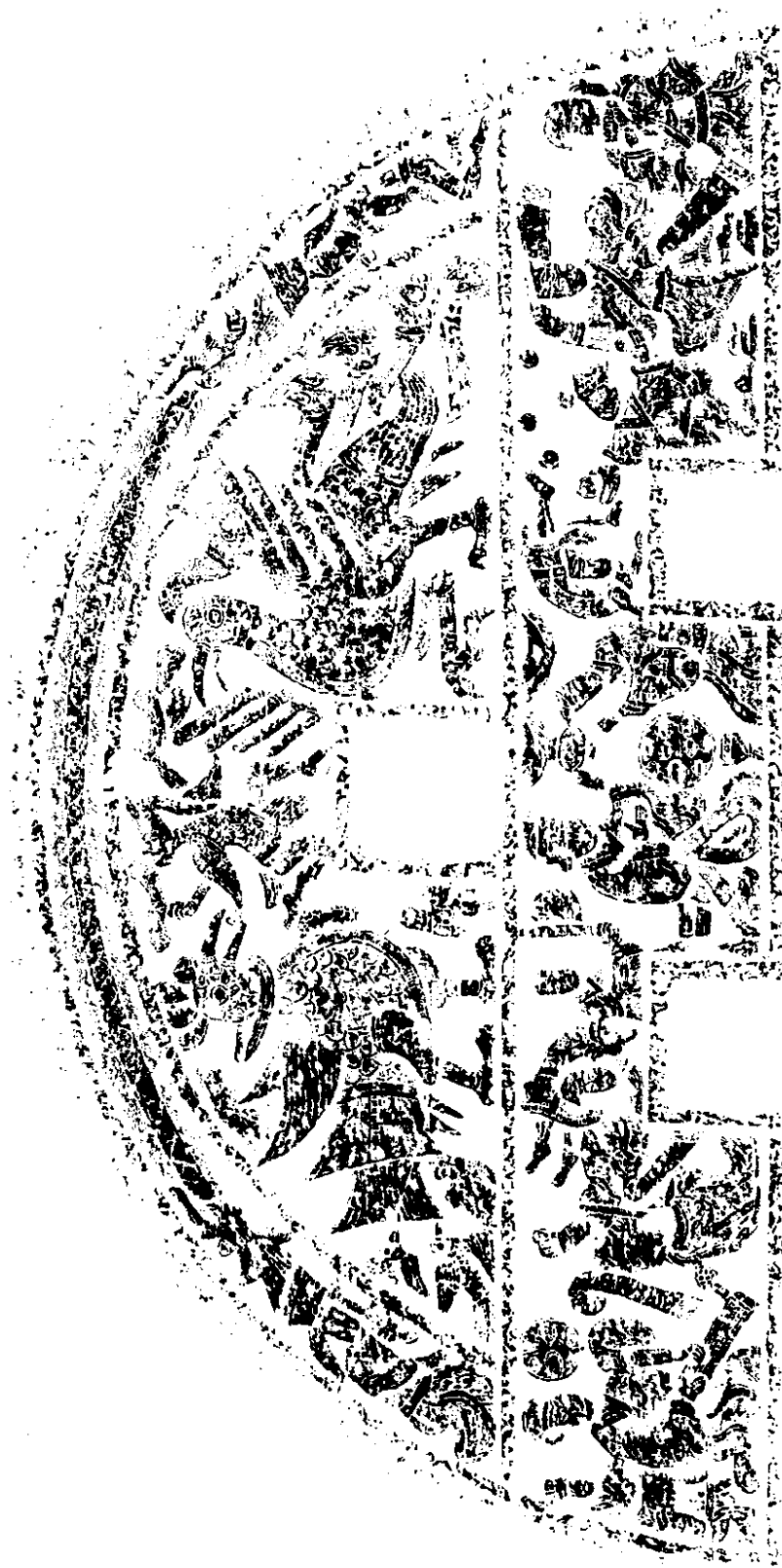


图 121 山东沂水县韩家曲出土的汉画像石“巫师祈雨图”

汉王充也说：“董仲舒申《春秋》之雩，设土龙以招雨，其意以云龙相致。《易》曰：‘云从龙，风从虎’。以类求之，故设土龙，阴阳从类，云雨自至。”（《论衡·乱龙篇》）由此可知，汉人设土龙是用它来招雨，这与商人用龙通神乞雨的观念有着质的不同。1972年，山东沂水县韩家曲出土了一块汉画像石，现藏沂水县图书馆。该石纵82、横183厘米；画面呈半月形，最上部为一条双头龙呈弧形横亘于天顶，两端龙头张口喷水，龙头下各有一汉装披发之人长跪顶器接水；龙体之下有执芝草羽人与凤鸟等象征天境的图像。（图121）我们怀疑这画的就是汉代巫覡求雨的景象。^①综观该画像石的总体内容，作者所画的求雨内容是为了以此来表现天地絪縕、阴阳交合、风调雨顺、万物繁盛的吉祥含义。

东汉以降，随着佛教的传入与道教的建立、发展，两教均以各自的宗教形式积极介入祈雨活动。此后史籍亦多载僧、道祈雨之事，而朝廷所采用的仍为传统的祈雨方式。此时，大规模的曝晒巫、魮的方式已基本绝迹，但造土龙祈雨的方式却延续了下来。据《文献通考》卷七十七《郊社十》载：“隋制雩坛，国南十三里，启夏门外道左，高一丈，周二十丈。孟夏龙见则雩。……孟夏后旱，则祈雨行七事。……秋分以后，不雩，但祷而已，皆用酒脯。初请后二旬不雨者，即徙市，禁屠，皇帝御素服、避正殿、减膳、撤乐或露坐听政，百官断伞、扇，令家人造土龙。雨澍，则命有司报州县。”唐代祈雨基本延用了隋代的祈雨方式。此时，绘画艺术有了长足的发展，于是又出现了画龙祈雨法。据郑处海《明室杂录》载：“唐开元中，关辅大旱，京师阙雨尤甚。亟命大臣遍祷于山泽间而无感应。上于龙池新勅一殿，因召少府监冯绍正，令四壁各画一龙。绍正乃先于西壁画素龙，奇状蜿蜒，如欲振跃。绘事未半，若风云随笔而生。上及从官

^① 资料采自山东省博物馆等：《山东汉画像石选集》图版192，齐鲁书社，1982年。

于壁下观之，鳞甲皆湿。设色未终，有白气若帘庑间出，入于池中，波涌涛汹，雷电随起。侍御数百人皆见白龙自波际乘之气而上，俄顷阴雨四布，风雨暴作。不终日，而甘露遍于畿内。”这一故事在今天看来，即使不是完全出于虚构，也只是一种巧合；然而这种故事的出现是有其宗教思想基础的，“画龙致雨”只不过是古老的“作土龙致雨”巫术的变形而已。宋代张彦远《历代名画记》卷四载三国时期吴国画师曹不兴画龙：“吴赤乌中，不兴之青溪见赤龙出水上，写献孙皓，皓送秘府。至宋朝，陆探微见画叹其妙，因取不兴龙置水上，应时蓄水成雾，累日滂霈。”曹不兴画龙确系高手，他亲眼所见的“赤龙”很可能是鳄一类的水兽，然而经他的艺术想象与创造，便出现了一条活龙活现的龙。李焘《尚书故实》云：“陈朝谢赫善画，尝阅秘阁，叹伏曹不兴所画龙首，以为若见真龙。”然而画得再好的龙，如果不是在当时的宗教背景下，也决没有人能相信它能致雨。唐代还流行“蜥蜴求雨法”。“蜥蜴求雨歌”序云：“唐时求雨法，以土实巨瓮，作木蜥蜴；小童操青竹、衣青衣以舞，歌云云。”其歌云：“蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾。雨若滂沱，放汝归去。”（《全唐诗》卷874《歌》）《太平广记》卷477《蛇医》引唐段成式《酉阳杂俎》故事：“王彦威镇汴之二年，夏旱。时表王傅李玘过汴，因宴。王以旱为虑，李醉曰：‘欲雨甚易耳。可求蛇医四头，十石瓮二；每瓮实以水，浮二蛇医，覆以木盖，密泥之；分置于闹处，瓮前设席烧香，选小儿十岁已下十余，令执小青竹，昼夜击其瓮，不得少辍。’王如其言试之，一日两度雨，大注数百里。旧说，龙与蛇师为亲家。”《方言》八云：“守宫……南楚谓之蛇医，或谓之蝥蜥。”由此可知，蛇医、蛇师也是一种蜥蜴。蜥蜴与鲛、鳄、蛇等同属爬行动物，古人将其视为同类；后三者既为龙的基本原型之一，蜥蜴也就与龙有了亲缘关系。所以，唐代的“蜥蜴求雨法”也是商代用龙、汉代用土龙祈雨巫术的一种变种，而其中用小童起舞的作法也明显带有古老巫术的色彩。唐代民间还有

用虎头骨祈雨之术。北宋李昉辑《太平广记》载唐代李肇《尚书故实》所记：“南中旱，即以长绳系虎头骨，投有龙处。入水，即数人牵制不定。俄顷，云起潭中，雨亦随降。”这种巫术显然来源于以龙虎相斗来表示阴阳交合的传统观念，是民间百姓将这一观念庸俗化、实用化的产物。以虎头骨祈雨的巫术是延续到了宋代的，宋代大诗人苏东坡所作《起伏龙行》诗即言此巫术：“何年白竹千钧弩，射杀南山雪毛虎。至今颅骨带霜牙，尚作四海毛虫祖。东方久旱千里赤，三月行人口生土。碧潭近在古城东，神物所蟠谁敢侮？上倚苍石拥岩窠，下应清河通水府。眼光作电走金蛇，鼻息为云擢烟缕。当年负图传帝命，左右羲轩召神禹。迩来怀宝但贪眠，满腹雷霆瘖不吐。赤龙白虎战明日，倒卷黄河作飞雨。嗟吾岂乐斗两雄，有事径须烦一怒。”这首诗当是诗人目睹乡间旱情及此项巫术后当即所作的，其间流露出诗人对民间饥苦的关心与同情。宋代，中国百姓自己创造的掌管河泽云雨之神“龙王”的地位得到巩固与发展。宋太祖、太宗时，凡京师遇到较大旱灾，即令撤乐、减膳、进蔬饌，并派遣官吏到天齐、五龙、城隍、祆神四庙和大相国、开宝、报慈、乾明、崇夏五寺及建隆观祈祷求雨。^①与此同时，宋代官方仍保留了造土龙、画龙这两种祈雨形式。据《文献通考·郊社十》载：“内出李邕求雨法，以甲乙日择东方地作坛，取土造青龙。长吏斋三日，诣龙所，汲流水，设香案、茗果、糍餌，率群官乡老日再至祝酹，不得用音乐、巫覡以致姦。渎雨足，送龙水中。余四方皆如之，饰以方色，大凡日干及建坛取土之里数、器之大小、龙之脩广，皆取五行生成数焉。诏颁诸路及令祀雨师雷神。”“又以画龙祈雨法。付有司镂板颁下其法：择潭洞或湫洑林木深邃之所，以庚辛、壬癸日，刺史、县令帅耆老斋

^① 参见宋马端临：《文献通考·郊社十》。

洁，先以酒脯告社，令讫筑方坛三级，高一尺，阔丈三尺。坛外二十步，界以白绳。坛上植竹枝，张画龙。其图以缣素上画黑鱼左顾，环以天鼃十星；中为白龙吐云黑色；下画水波，有龟亦左顾吐黑气如线。和金银朱丹饰龙形。又设皂幡，刎鹅颈取血置槃中，杨枝洒水龙上。俟雨足，三日赛以鞞，取画龙投水中。”宋代流行的这两种祈雨法有两点值得注意。一是土龙法中，竟不允巫覡参加，仪式中也不采用巫术中必用的音乐，而刻意强调庄重、肃穆的气氛，这说明此时巫覡的地位与巫术的影响较前代明显下降；二是画龙法中，对龙图内容作了严格规定，不再象前代由画家施展画技即兴发挥，而其画面尤如符咒，不再强调其艺术性。古代祈雨巫术全无科学成份，当然不会对天气变化产生任何影响，然而也有天缘巧合，碰对了的时候。宋代大诗人欧阳修有诗吟咏此类事件：“嗟龙之智谁可拘，出入变化何须臾。坛平树古潭水黑，沈沈影响疑有无。四山云雾忽昼合，瞥起直上挐空虚。龟鱼带去半空落，雷旬电走先后驱。倾崖倒涧聊一戏，顷刻万物皆滋濡。青天却扫万里静，但见绿野如云敷。明朝老农拜潭侧，鼓声坎坎鸣山隅。野巫醉饱庙门阖，狼藉乌乌争残余。”（《百子坑赛龙》）诗人把民间祈雨得验、万众欢欣的情景描写得活灵活现。

唐宋已降，祭祀祈雨与巫术祈雨分道扬镳。官方祈雨一般只采取祭祀形式，而祈雨巫术主要流行于民间。元代不行雩礼，遇到旱涝灾害，只是派遣官员祈祷或请僧人作法；然而民间仍在流行着祈雨巫术。扬州文物商店藏有一件元釉里红开光祈雨图大罐，罐高48厘米，罐腹壁画四个菱花形开光，开光内画旱灾、祈雨至天龙降雨四幅连环画，这应为元代民间祈雨巫术的写实。其中天龙降雨画面的左侧画有祈雨高坛，坛上张设两层伞盖，坛上、坛下皆有人在进行祈雨仪式，而空中乌云密布，有飞龙自画面右侧乘云而来，口

吐甘霖。^①（图版 76）我们推测该罐很可能就是元代民间实行祈雨巫术时所用的法器。明清两代，朝廷祈雨止旱只是祭祀、祈祷宗庙、社稷、山川、龙神等，不再见有采用祈雨巫术的记录。当然，民间的祈雨巫术是一直延续到了近现代的，然而也已进入消亡前的最后阶段了。祈雨巫术的日趋没落与终至消亡，是人类社会与文化进步的必然结果。

三、龙神的确立

在中国的传统宗教观念中，龙一直是通天、降雨的神兽，那么它又是怎样被人格化，出任龙王的呢？究其根源，中国龙王的形成与佛教的传入、道教的附会有关。

佛教发源于公元前六、五世纪的古印度，创始人是位于今尼泊尔国境内的迦毗罗卫国的王子悉达多·乔达摩(Sioldhārtha Gautama)，即释迦牟尼。佛教教义认为，人生无常，充满痛苦，只有信奉佛教，努力修行，才能摆脱生死苦恼，进入“不生不死”的“涅槃”境界。这种理论为身陷苦难的大众提供了精神出路，因而具有极大的吸引力。大约从公元前三世纪，孔雀王朝阿育王时期开始，中经二世纪贵霜王朝迦腻色迦王，佛教开始向世界各地传播。大约在我国的西汉时期，中原通向西域的丝绸之路开通，中原与西域之间的政治、经济、文化交往日益频繁，这使得佛教势力得以通过大夏（今阿富汗）、安息（今伊朗）等国传入中原地区。佛教徒初入西域，为了寻求立足之地，其活动吸取了大量的民间习见的巫术形式，而这类巫术又大多离不开龙。北宋李昉《太平广记》引晋代葛洪《抱朴子》载：“秦使者甘宗所奏西域事云：外国方士能神况者，临川禹步吹

^① 资料采自集古珍赏编委会：《集古珍赏》，文物出版社，1989年。

气，龙即浮出。初出，及长数十丈；方士吹之，一吹则龙辄一缩，至长数寸，乃取置壶中，以少水养之。外国常苦旱灾，于是方士闻有旱处，便赍龙往，出卖之。一龙值金数十觔，举国令敛以顾之。值毕，乃发壶出龙，置渊中，复禹步吹之，长数十丈，须臾雨四集矣。”（《甘宗》）此处所说的西域“外国方士”，当指印度等地的佛教徒；当时人们既称其为“方士”，足见是把僧与巫覡等同了起来。再看西域僧人玩弄的这套祈雨幻术，连动作（禹步）都与中原巫师的巫术类似。

大约在东汉时期，佛教典籍传入中国，并迅速出现了汉文译本。当时翻译的方法，一般是由胡僧口述，汉僧笔录。翻译的时候，只是概括地表达佛经大意，并不是一字一句的直译。这时人们才惊奇地发现，来自异国的佛教典籍中竟然也有一种与中国龙相似的神兽，它的梵文名称为“那伽”（Naga）。据记载，那伽长身无足，能在大海及其他水域中称王称霸。那伽的原型当为生活于南亚次大陆的蟒蛇，仅此一点，那伽就与形成机制极为复杂的中国龙有着本质的不同。但是，在佛经汉译的过程中，“那伽”被译作“龙”。佛经《智度论》云：“那伽，秦（指中国）言龙。”这很容易使中国百姓用自己传统文化中的龙去理解印度佛教中的“龙”。佛教中的龙是佛法的护卫者。据佛教典籍所载，释迦牟尼原为天上的一生补处菩萨。一日，菩萨观降生日至，即化作六牙白象，于摩耶夫人右胁降生尘世，是为悉达多太子。太子一落地，即自行七步，下足处皆生莲花。他一手指天，一手指地，作狮子吼道：“天上地下，唯我独尊。”天地为之震动。据《修行本起经》云：此时“有龙王兄弟，一名迦罗，二名郁迦罗，左雨温水，右雨冷泉，释梵持天衣裹之。天雨花香，弹琴鼓乐，熏香烧香，捣香泽香，虚空侧寒。”《过去现在因果经》也说：“难陀龙王、优难陀龙王于虚空中，吐清净水，一温一凉，灌太子身。……天龙八部亦于空中作天伎乐，歌呗赞颂，烧众名香，散诸妙花，又雨天衣及以璎珞，缤纷乱坠，不可称数。”这一佛传故事在中国又

演变为九龙吐香水浴佛。由此可见,自悉达多太子一降生,佛教中的龙就在为佛服务。中国文物中多有以“浴佛”为主题的图像,早期者如北魏三年石造佛坐像背光背面的佛传浮雕,画面分上下两层,上层为太子于摩耶夫人右胁降生情景;下层右侧为太子指天地作狮子吼情景,左侧为九龙浴佛情景。(图版 78)大英博物馆藏中国唐代佛传长幡中,亦绘有浴佛故事。画面下部,刚降生的太子垂手而立,头上乌云之中露出九尊龙首,作吐雨状。(图版 79)最为宏伟的“浴佛”造型当属四川大足宝顶山南宋摩崖石刻“九龙浴太子像”。石刻上方本有一股清泉,古代艺术家巧妙地在泉下刻龙九头,又将泉水引入中央龙口,龙口吐出的清泉正落在双手合什、坐于盆上的悉达多太子头上。(图版 80)太子降生后,在空中舞乐赞礼的“天龙八部”是佛教中护法神鬼的总称,因其分天众、龙众、夜叉、乾达婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗迦八部而得名。龙在八部众中位置仅次于“天”,具有相当大的神通。它们居于大海、池沼与空中,能兴云布雨、降福消灾。《法华经·序品》云,龙中有八大龙王:1. 难陀龙王(Nanda);2. 跋难陀龙王(Upananda);3. 娑伽罗龙王(Sāgara);4. 和修吉龙王(Vāsuki);5. 德叉迦龙王(Taksaka);6. 阿那婆达多龙王(Anavatapta);7. 摩那斯龙王(Manasvin);8. 优钵罗龙王(Utpalaka),每位龙王都有百千眷属。我们从宋代画家张胜温所作《大理国梵像卷》(后称《法界源流图》)中,可看到其中六位龙王的画像(缺摩那斯、优钵罗两位龙王)。(图版 81)清乾隆极为珍视此画,先后命宫廷画家丁观鹏、黎明两次临摹此图,摹写过程中又作订正修改,补充了缺画的两位龙王,以符合八大龙王之数。丁、黎摹本现分藏吉林、辽宁两省博物馆。^①然而诸多佛经中龙王名数并不一致,还有五类龙王(《大集经·须弥藏品》)、七龙王

① 参见郑国:《丁观鹏和他所摹宋张胜温〈法界源流图卷〉》,《文物》1983年5期。

(《最胜经》)、八十一龙王(《名义大集》)、一百八十五龙王(《大云轮请雨经》)等说。这些龙王及其所在的“天龙八部”均受佛之教化,以护持佛法、保护众生为天职。正如他们向佛所说的:“大德婆伽婆,已有一切如来塔寺及阿兰若处,及未来世,若在家出家人,为于世尊声闻弟子造塔寺处,我等悉共守护。”(《大集经》)西晋竺法护译《海龙王经·请佛品》还载有龙王请佛入大海龙宫中说法的故事:“一时佛在灵鹫山,无量之众围绕时,忽海龙王率无数眷属诣佛处,佛为说深法,则大欢喜。请佛降海底龙宫,以受供养说法。佛许之。时龙王化作大殿,以绀琉璃紫磨黄金庄严,宝珠瓔珞七宝为槛楯,极为广大。又自海边涌金银



图 122 河南洛阳龙门石窟莲花洞右壁小拱龕拱端的北魏龙纹石雕(拓片)

琉璃三道宝阶,使至于龙宫,以请世尊及大众。世尊乃率无量之大众至龙宫,坐大殿之师子座,更说妙法,以化龙属。”佛经中关于海龙王的记述,对中国龙王的形成产生了极大的影响。中国民间文学中所言龙王、龙宫之事,可以说全是受到佛经故事的启发而杜撰的。诸多佛经中关于“龙王”的内容不少,但龙王在佛教中的地位却低得可怜。佛教崇拜对象大致分为佛、菩萨、罗汉、诸天、鬼神等级别,天龙八部只属于最后一级。佛教中的“诸天”是诸位尊天的简称。尊天,是佛教中管领一方的天神,他们的地位比属于鬼神的天龙八部要高一级。传入中国的佛教中的诸天一般是二十位,称“二十天”。二十天中的第十九位尊天名“娑竭龙王”。娑竭(梵文 Sāgara),意为“咸海”。娑竭龙王本是南亚次大陆传说中掌管水蛇的海王,佛经中说,在他的宫里供奉着法宝(如佛舍利、佛经之类)。这是佛经中地位相对较高的一位龙王,但他的身份也还是护法神。

由于龙王在佛教中的地位较低,中国诸多佛教寺庙中,很少有供奉龙王的。在中国早期的佛教艺术中,龙仅处于装饰陪衬地位,而其形象也都与中国龙相同。北魏是佛教石窟艺术的兴盛时期,以石窟中佛龕的装饰为例,北魏初期的佛龕装饰以火焰、唐草、飞天、供养者、佛像等形象为主,不见有龙纹出现;至孝文帝迁都洛阳后,石窟艺术进一步汉化,龙纹才逐渐多了一些。如建于景明、正始年间(500—508年)的洛阳龙门古阳洞右壁的尖拱龕,龕内主纹为莲上化佛十二尊,佛上方为飞天、力士,佛龕下缘以龙纹为饰,两龙双尾相对,龙头翘起,回望诸佛,这使得极端图案化了的佛龕造型有了生气。又如龙门莲花洞右壁尖拱龕,拱额上多平雕以飞天和伎乐天,龙纹则出现于拱梁两端,龙首多呈仰首反顾状,口吐莲花;有时莲花中更现化佛,意匠极为巧妙。(图 122)北魏石窟艺术中的龙纹以河南巩县石窟寺第三窟上者最为精彩。该龙饰于窟中心方柱右面龕的拱梁两端,龙首硕大,口吐莲花,龙躯弯作 C 形,曲尾探爪,



图 123 河南巩县石窟寺第三窟中心方柱右面龕拱梁两端的北魏龙纹石雕(拓片)

形态恣肆而充满活力。^①(图 123)可惜的是这类龙纹在北魏石窟艺术中极为罕见。隋唐以降,中国流行的佛教均已强烈汉化,于是中国龙纹在佛教艺术中的应用日益增多。上海博物馆藏宋代扒村窑黑地白龙正八梅瓶,就是当时佛教庙宇中的用品。(图版 75)该瓶高 41.3 厘米,纹饰以留白填黑法绘出,瓶上部为一条头部朝上的走龙,下部为楷书“正八”二字。^②“正八”是佛教术语“八正道”的简称。佛教认为众生有种种痛苦,“八正道”则是消灭痛苦的八种途

① 参见了希宁、罗永子:《北魏石窟浮雕拓片选》,中国古典艺术出版社,1958 年。

② 资料采自上海博物馆:《上海博物馆藏瓷选集》图 55,文物出版社,1979 年。

径,其中包括正见、正思惟(或正志)、正语、正业、正命、正精进、正念、正定,这是每个欲求解脱的佛教徒必须首先作到的。梅瓶上所书“八正”正是指佛教这一基础理论。“八正”上方的白色龙纹,则是典型的中国龙的形象,龙纹规整而呆板,完全以图案面目出现,其作用显然不是为了审美,而是为了迎合中国百姓的口味,以争取更多的信徒。该瓶堪称佛教汉化的典型器物。龙纹在佛教艺术中的应用至明代达到顶峰。以重建于明代的山西洪洞县广胜上寺飞虹塔为例。该塔高13层,平面八边形。塔身四周所嵌琉璃饰件,以龙与护法金刚为主要内容。其中塔东南面二层雕饰,中塑护法金刚,怒目凝视,手托摩尼宝珠;金刚两侧各塑一团龙,左升右降;博脊上则雕饰龙凤图案。塔南面二层又有降龙金刚像,通高1.5、长1.8米,为金刚骑龙背造型。(图版59)塔身二层转角上沿戗脊下端,还可见到武士骑于龙背的造型。^①必须指出的是,中国佛教艺术中所出现的龙,从一开始就是典型的中国龙,其包含的也是中国龙所固有的通天神兽和祥瑞兽的双重含义。这是因为中国人从一开始就将印度的那伽理解为自己传统的龙,因此可以说,中国佛教艺术中的龙并无那伽成份,而完全是中国传统的龙。(图124)

道教是中国传统的宗教。它形成的时代大约在东汉末叶,与佛教传入中原的时代差不多。道教直接继承了中国传统的鬼神思想和巫术观念,因而道教中的龙的观念与中国龙形成以来的传统观念基本一致。中国上古的原始宗教观念以龙、虎等猛兽为通天神兽,传说中的天神、人主多乘猛兽;道教中的神仙亦多以龙、虎为坐骑。东晋葛洪(约283—343年)在《抱朴子内篇》中说:“元君者,大神仙之人也。能调和阴阳,役使鬼神风雨,骖驾九龙十二白虎,天下众仙皆隶焉。”(卷四《金丹》)“用四规所见来神甚多,或纵目,或乘

^① 参见柴泽俊:《山西琉璃》,文物出版社,1991年。

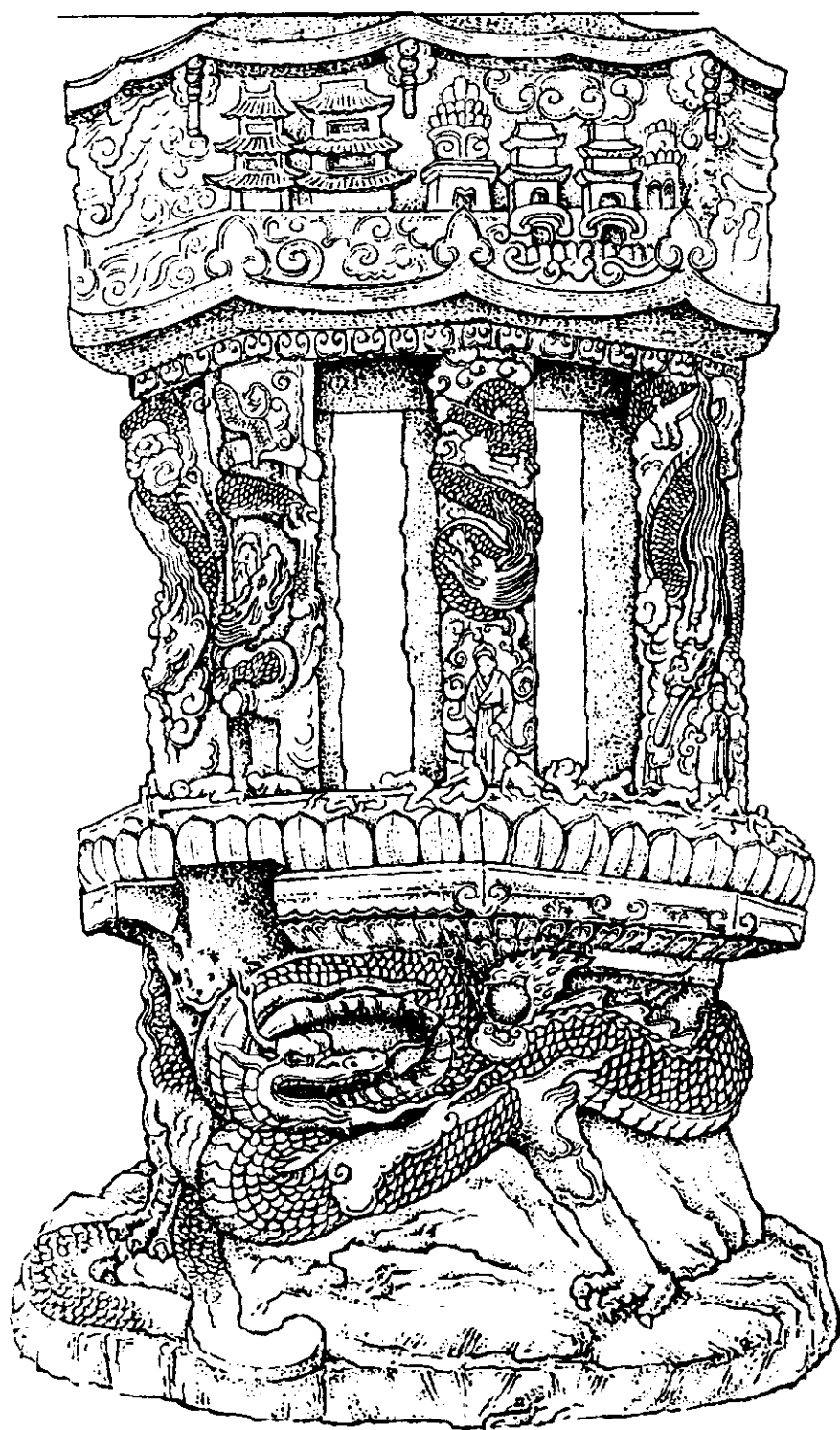


图 124 四川大足北山 136 石窠砥柱宋代石雕

龙驾虎，冠服彩色，不与世同，皆有经图。”（卷十五《杂应》）中国上古巫术中，龙（鳄）、虎等猛兽作为巫师通天的助手直接出现在巫术仪式上；道教的神仙法术中，则有“乘蹻”之术。“蹻”，说文曰：“举足行高也。”古“蹻”与“矫”通，《楚辞·九章·惜诵》：“矫兹媚以私处兮。”注：“蹻，举也。”“乘蹻”，即以神兽为脚力，腾空飞遁，高下任意，远行不极之道，来往于鬼神之间。东晋葛洪（约283—343年）在《抱朴子内篇·杂应》中言乘蹻术，所用神兽为龙、虎、鹿。他认为：“若能乘蹻者，可以周流天下，不拘山河。凡乘蹻道有三法：一曰龙蹻，二曰虎蹻，三曰鹿卢蹻。或服符精思，若欲行千里，则以一时思之。若昼夜十二时思之，则可以一日一夕行万二千里，亦不能过此，过此当更思之，如前法。或用枣心木为飞车，以牛革结环剑以引其机，或存念作五蛇六龙三牛交罡而乘之。上升四十里，名为太清；太清之中，其气甚刚，能胜人也。……龙初升阶云，其上行至四十里，则自行矣。此言出于仙人，而留传于世俗耳，实非凡人所知也。……虽复服符思五，龙蹻行最远，其余者不过千里也。”胡孚琛先生认为：“葛洪所述乘蹻法，反映了道教学者追求超自然力的顽强努力，其中多为道教的存思神游之术。”^① 这是十分正确的，然而道教的这种乘蹻观念明显直接来源于史前通天巫术。最值得注意的是文中所言枣心木飞车所用的螺旋桨技术和高空的失重现象，这种认识竟出现于公元3世纪，确实令人感到惊异。时代较晚的道教经典《道藏》中收有《太上登真三矫灵应经》，对“乘蹻”术有更详细的记述：“三矫经者，上则龙矫，中则虎矫，下则鹿矫。……大凡学仙之道，用龙矫者，龙能上天入地，穿山入水，不出此术，鬼神莫能测，能助奉道之士，混合杳冥通大道也。……龙矫者，奉道之士欲游洞天福地，一切邪魔精怪恶物不敢近，每去山川、江河、州府，到处自有

^① 胡孚琛：《魏晋神仙道教》，人民出版社，1989年。



图125 王士贞辑《列仙传》黄仁览乘龙木刻插图
(明万历二十八年刊本)

神祇来朝现。”^①很明显,供神仙驭使乘骑,是道教中龙的基本职责之一。(图 125)然而当佛教中的龙王在大众中引起反响以后,道教也就迫不急待地效法佛教,编造出自己的龙王来。道教创造的龙王主要有东、西、南、北四海龙王和东方青帝、南方赤帝、西方白帝、北方黑帝、中央黄帝五方龙王,除此之外,尚有名数繁多的各种龙王。如《太上元始天尊说大雨龙王经》中载清静龙王、大地龙王、法海龙王、妙罗龙王等 68 位龙王;《太上洞渊说请雨龙王经》除列五方龙王外,尚有日月龙王、星宿龙王、天宫龙王、龙宫龙王等 53 位龙王;^②《太上召诸神龙安镇坟墓经》除五方龙王外,又列修吉神龙王、深林神龙王、多善神龙王、花流神龙王等 12 位龙王,此外还有“三十八山神龙王、二十四向神龙王、天星八卦神龙王”。^③真可谓任意编造、信口开河。中国百姓崇信龙王,主要是向其祈雨。道教抓住了大众的这一心理特点,大肆宣扬道教能召遣龙王降雨消灾的法术。《太上护国祈雨消魔经》中记述了道家的祈雨仪式以及道教中龙王在祈雨中的作用,在道教经典中极具代表性,现抄录于下,以供参考:“尔时月光真人又白天尊言:‘天下及诸方外国时遭炎旱,如此苦恼,作何法事,即得雨水调和,五谷会得丰熟,人民饱满?’天尊语月光真人曰:‘子受吾教于阎浮之内,或在聚落、或在高山、或在水岸、或在洞穴、或在清静之处建立坛场,安置尊像,挂诸幡盖,烧香燃灯,香汤沐浴,著新净衣服;转读此经,广为众生设诸花果、名香,随时供养;广设斋馔,上献十方无量天尊、三十六天帝君、天功父母及诸神仙、一切龙神及诸灵圣,作大利益。天帝当遣八部大龙王,云、雷、雨师,兴动云雾,施绕世间。须臾之顷,即令江河溪涧、上下四畴令得霏霂,草木丛林、一切花果五谷之类,悉皆生成

① 经见文物出版社等:《道藏》第一册。

② 经见文物出版社等:《道藏》第六册。

③ 经见文物出版社等:《道藏》第六册。

枝叶茂盛。”^①《太上洞渊说请雨龙王经》中龙王管得更宽：“道言告诸众生：吾所说诸天龙王神呪妙经皆当三日三夜烧香诵念，普召天龙。时旱即雨，虽有雷电，终无损害。其龙来降，随意所愿，所求福德、长生、男女官职、人民疾病、住宅凶危、一切冤家及诸官事无有不吉。……”道家中的龙王真成了包治百病的“大力丸”了。更为有趣的是，道教中的龙还负责安坟。据《太上召诸神龙安镇坟墓经》所言，如果谁家安置先人坟墓犯了“天星地禁”，子孙就会遭祸，诵经召请神龙王安坟墓，即可使“门户光辉、子孙繁衍”。与佛教龙王相比，道教龙王更具有中国色彩，其职责也与百姓的需求联系紧密。道教经典中言龙之处虽多，但龙在道教神系中的地位却处在最末几位，因此道观之中亦多不供奉龙王。

中国道观建筑多以龙纹为饰，这些龙的身份都是协助神仙通天、供神仙驱使的神兽，不属于龙王。山西省太原市的晋祠是我国现存的早期道教建筑之一。其中建于北宋仁宗天圣年间（1023—1032年）的圣母殿，大殿前檐柱上蟠饰着八条金龙。圣母座后元祐二年（1087年）题记中有“缴龙柱六条”的记载，由此可知圣母殿蟠柱金龙当属我国现存最早的宋制。这八条金龙或张口、或闭口，曲颈探爪，蜿蜒欲飞，姿态各不相同，堪称绝品。^②（图版77）明、清两代道观建筑中的龙纹装饰，皆有精彩表现。

中国这个传统的农业古国，百姓最关心、最需要的就是风调雨顺，因而自古以来，民间对能影响晴雨旱涝的龙的尊崇一直没有中断过。当佛、道两教广泛传播之后，人们受其启发，即将传统的神龙尊奉为龙王。于是中国大地上江、河、湖、海、渊、潭、塘、井，凡有水处莫不驻有龙王。这类龙王距佛教龙王较远，距道教龙王较近；但

① 经见文物出版社等：《道藏》第二册。

② 参见太原市文物管理委员会：《晋祠》，文物出版社，1981年。

严格地说起来,他们既非佛教龙王,也非道教龙王,只属于民间俗神。明清两代,民间的宗教崇拜十分混乱,其崇拜对象多为佛、道、民俗杂神的混合体。正如葛兆光先生所说:“对于信仰者来说,除了具有较高文化素养的那部分人而外,大多数人没有必要也没有可能去分辨这已经混乱了的信仰对象,对于他们来说,信仰本来就是目的,而不管这信仰的究竟是什么,应验本身就是最大的满足,而不管这应验的原因究竟是什么。”^①三十年代日本人在中国华北所进行的信仰与风俗的调查资料也证实了这一点。例如当时河北顺义沙井村的观音庙中,供奉的“第一层:关帝;第二层:娘娘、财神、龙王、土地、青苗、二郎爷、托塔天王、围抱;第三层:佛、文殊、普贤、圣人。”^②龙王在民间诸神中所处的地位由此可见一斑。

百姓为了生存求助于龙神,封建帝王为了江山稳固也要求助于龙神。据《文献通考·郊社》二十三《杂祠淫祠》载:唐玄宗“开元二年诏祠龙池。右拾遗蔡孚献龙池篇,公卿以下一百三十篇,诏太常寺考其词合音律者为龙池乐章十首。又诏置坛及祠堂,每仲春将祭则奏之。”开元十八年(730年),玄宗又以“有龙见于兴庆池”为名大肆祭祀。封建帝王最早将民间龙神正式封王的是宋徽宗赵佶。《宋会要辑稿·礼四之一九》载:“京城东春明坊五龙祠,太祖建隆三年自元武门徙于此。国朝缘唐祭五龙之制,春秋常行其祀。先是熙宁十年八月信州有五龙庙,祷雨有应,赐额曰‘会应’。自是五龙庙皆以此名额云。徽宗大观二年十月,诏天下五龙神皆封王爵。青龙神封广仁王,赤龙神封嘉泽王,黄龙神封孚应王,白龙神封义济王,黑龙神封灵泽王。”皇帝的封赐表明朝廷对民俗龙王正统地位的承认,这不仅抬高了民俗龙王的地位,又进一步刺激了民间龙王

① 葛兆光:《道教与中国文化》下编,上海人民出版社,1987年。

② 材料转引自葛兆光:《道教与中国文化》下编,上海人民出版社,1987年。

庙的发展,终于使龙王形成了一种能与佛、道两教诸神抗衡的独立神祇。清代统治者最热衷于加封龙王。据《清朝文献通考》载,清统治者对位于今北京海淀区温泉以北山腰的黑龙潭龙神极为崇拜。该潭后本有于明成化八年(1472年)建成的黑龙王庙,“圣祖(康熙)数以祷雨至其地,乃鼎新庙宇,御制碑文以纪之,自是灵验尤盛。雍正二年,世宗宪皇帝亲诣致祷澍雨,立应。”(卷一百五《群祀一》)因而建修其庙。乾隆五年(1740年),清高宗弘历加封黑龙潭龙神为“昭灵沛泽龙王之神”。乾隆九年(1744年),又封玉泉山龙神为“惠济慈佑龙神”。清代帝王对地方上的龙神也经常加封王爵。如顺治三年(1646年),加封运河龙神为“廷庥显应分水龙王之神”,“令河道总督以时致祭”;雍正二年(1724年),封云南各盐井神为“普润龙王之神”,“春秋致祭”;雍正七年(1729年),封浙江蛟门山龙神为“涵元昭泰镇海龙王之神”,“例于六月朔日致祭”;同年又封宁夏大渠龙神为“宁渠普利龙王之神”,“春秋仲月照山川礼致祭”;乾隆二十二年(1757年)在甘肃嘉峪关外立龙神庙,春秋致祭。^①

龙王庙建立过滥,无疑会加重民间百姓的负担,从而引起人们的不满。唐肃宗至德二年(757年),道士李国正奏请皇帝在昭应县建立一系列祠堂,其中包括在县之南义扶谷故湫建立龙祠,肃宗竟“并许之”。昭应县令梁镇犯颜直谏云:“……又夫湫者,龙之窟也。龙得水则神,无水则蝼蚁之匹也。故知水存则龙在,水竭则龙亡。今湫竭已久,龙安所在?何必崇饰祠宇、丰洁荐奠!”^②真可谓义正词严,掷地有声。梁镇的力争终于使肃宗收回成命,使昭应县避免了一场淫祠杂祀带来的灾难。然而象梁镇这样的官吏在封建社会中

① 参见《清朝文献通考》,浙江古籍出版社,1988年。

② 《文献通考·郊社二十三》,浙江古籍出版社,1988年。

只属凤毛麟角。中国更多的情况是，在封建帝王的倡导下，各地龙王庙兴建泛滥，民间对龙王的祭祀也日近狂热。迷信导致了愚昧与奴性，更抑制了科学的发展。直到近、现代，中国的一些地区民间仍将龙王视为拯救旱涝灾害的唯一救星，这实在是中华民族的悲剧。尽管龙王的产生与泛滥在历史上或多或少地反映了百姓维护生存权力、追求温饱生活的天真而顽强的努力，但龙王毕竟是愚昧与落后的产物。随着时代与科学的进步，被人民亲手创造并崇拜的龙王，终究要被觉醒的人民所抛弃。

第五章

龙 与 政 治

一、以 龙 喻 人

上古时代，祭祀礼器上的动物造型和祭祀巫术中的动物实体都具有通天神兽的身份。这些动物之中，又以龙的神格为最高，因而自古以来龙就被人们视为最聪灵的动物。春秋时期，魏献子向蔡墨请教时说：“吾闻之，虫莫知于龙，以其不生得也。”这种说法透露了当时人们对龙的评价。于是，人们也常用龙来喻人。最为典型的，就是孔子用龙来比喻老子，所谓“吾今见老子，其犹龙乎？”（详见本书第一章第二节）老子则用凤来比喻孔子。“老子见孔子从弟子五人，问曰：‘前为谁？’对曰：‘子路，勇且多力；其次子贡为智，曾子为孝，颜回为仁，子张为武。’老子叹曰：‘吾闻南方有鸟，名凤。……凤鸟之文，戴圣婴仁，右智左贤。’”（《太平御览》卷九一五辑《庄子》佚文）^① 在今天看来，这两位杰出的哲学家似乎是在相互吹捧，其实

^① 以凤来比喻孔子的，还有佯狂避世的楚国隐士接舆。《论语·微子篇》载：“楚狂接舆歌而过孔子曰：‘凤兮凤兮！何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。已而已而！今之从政者殆而！’”《庄子·人间世》中亦有类似记载。

二人对对方的评价大有深意。^① 我们知道,老子是中国哲学重要流派道家的创始人,又被东汉以降逐渐形成的道教奉为祖师。道教是由中国原始宗教直接发展、演变而来的。闻一多先生曾敏锐地指出:“古道教(指上古原始宗教——作者注)至新道教是一个系统的发展,所以应排在一条线上。哲学中的道家是从古道教中分泌出来的一种质素。”^② 因而我们推想,老子的学说可能更接近于崇信巫风的商人的世界观。我们知道,商人造龙而尊龙,礼器上多用龙纹,龙可以说是商人宗教观的艺术化标志。因而孔子用神秘多变的龙来形容、赞誉老子的学说是再恰当不过的。孔子是儒家的创始人,他的学说尊崇周礼,正所谓“周监于二代,郁郁乎文哉!吾从周。”(《论语·八佾》)周人以凤为兴国祥瑞,礼器多用凤纹,凤可以说是周人宗教观的艺术化标志。因而老子用灵慧吉祥的风来赞誉孔子。在上古的原始宗教观念中,龙与蛇都是重要的通天神兽,唯龙的神格较蛇略高,因而春秋时期也有人用龙、蛇来比喻君臣。晋献公二十二年(公元前655年),晋国发生内乱,公子重耳逾垣出逃国外,介子推等臣僚随之流亡。十九年后,重耳返国,是为晋文公。晋文公遍赏群臣之时,竟忘了介子推。介子推失望之余,遂携老母入山隐居。“介子推从者怜之,乃悬书曰:‘龙欲上天,五蛇为辅。龙已升云,四蛇各入其宇,一蛇独怨,终不见处所。’”(《史记·晋世家》)当时人们使用这种比喻的深层基础,还是中国远古社会的“君及官吏皆出自巫”^③ 这一史实。不过,当时还没有形成以龙专门比喻君主的观念,介子推从人所作的比喻尚带有一定的随意性。

① 闻一多先生在《龙凤》一文中认为:“其实凤是殷人的象征,孔子是殷人的后裔。……龙是夏人的,也是楚人的象征,说老子是龙,等于说他是楚人,或是夏人的本家。”(详见《闻一多全集·神话与诗》,开明书店,1948年。)闻一多先生立论的基础为图腾说,为本书所不取。

② 闻一多:《道教的精神》,《闻一多全集·神话与诗》,开明书店,1948年。

③ 李宗侗语。详见《中国古代社会史》,台北华冈出版公司,1954年。

统一六国的秦始皇也有被称之为龙的经历。据《史记·秦始皇本纪》载，秦王政三十六年（公元前 211 年）“秋，使者从关东夜过华阴平舒道，有人持璧遮使者曰：‘为吾遗滹池君。’因言曰：‘今年祖龙死。’使者问其故，因忽不见，置其璧去。使者奉璧具以闻。始皇默然良久，曰：‘山鬼固不过知一岁事也。’退言曰：‘祖龙者，人之先也。’使御府视璧，乃二十八年行渡江所沉璧也。”这是一段充满神秘色彩的记述。东汉学者王充认为，那神秘的奉璧人乃“妖鬼象人之形也。夫沉璧于江，欲求福也。今还璧，示不受物，福不可得也。”（《论衡·纪妖篇》）如今，我们用历史的目光去分析这段记述，大致可以这样理解：秦始皇末年，人心浮动，饱受秦朝暴政摧残的大众以各种形式进行反抗。就在奉璧事件发生的同年，“有坠星下东郡，至地为石，黔首或刻其石曰：‘始皇帝死而地分’。”从措词分析，这件事很可能是反对统一的六国贵族残余势力所为；而我们也从中也可以看出，利用世俗迷信心理进行反秦宣传，是当时斗争的重要手段之一。当年很可能有人获得了秦始皇曾沉于江中的玉璧，反秦势力遂策划了这一“装神”行动。奉璧人所说的“滹池君”，张晏注：“武王居镐，镐池君则武王也。”那么奉璧人所言的含义是：秦皇无道，江神不再接受他奉献的玉璧，他也不再受神的庇护；现请你将这璧转交像武王那样专门讨伐无道的君主，使他替天伐秦。然后该人又恶狠狠地诅咒道：“今年祖龙死！”“祖龙”此处指秦始皇。《史记集解》载苏林注：“祖，始也。龙，人君象。谓始皇也。”嬴政集古史传说中之“皇”、“帝”于一身，自称“始皇帝”；他又极信巫术及方士，实在是当时最大的巫师。人们以“祖龙”称之是再合适不过了。这一装神行动达到了预期的效果，它给秦始皇的心理造成了极大的压力，同时引起了统治阶层中的恐慌。次年七月，秦始皇病死沙丘。奉璧者的诅咒虽未完全言中，但确与事实相差不远。

二、天子龙种的杜撰

主动将自己的身世与龙相联系的第一人是汉高祖刘邦。这位以泗水亭长起事、“好酒及色”^①的农民起义军领袖，缺乏项羽那“世世为楚将”^②的显赫出身。出于政治的需要，刘邦编造了显示他先天不凡的奇异经历神化自己，以提高自身的威信与号召力。刘邦采用的这种手段并非是他自己的创造。农民起义的先行者陈胜就曾“乃丹书帛曰‘陈胜王’，置人所罾鱼腹中。……又闲令吴广之次所旁丛祠中，夜篝火，狐鸣呼曰‘大楚兴，陈胜王’。”^③很明显，无论是陈胜还是刘邦，他们的作法都是当时巫风炽烈这一历史宗教背景下的产物。只不过刘邦的文化层次较陈胜略高一畴，他神化自己的手段也更巧妙一些而已。且看《史记·高祖本纪》的记述：“高祖，沛丰邑中阳里人，姓刘氏，字季。父曰太公，母曰刘媪。其先刘媪尝息大泽之陂，梦与神遇。是时雷电晦冥，太公往视，则见蛟龙于其上。已而有身，遂产高祖。高祖为人，隆准而龙颜，美须髯，左股有七十二黑子。……常从王媪、武负貰酒，醉卧，武负、王媪见其上常有龙，怪之。”以往人们多将上述记述理解为刘媪与龙交合而生刘邦，其实这并不符合太史公的原意。首先，文中明言与刘媪梦中相遇的是“神”，而不是龙；而刘媪与神只是相逢而已，并无暗示交合之意。至于太公往视见到刘媪身上有“蛟龙”，也不能说明是刘媪与龙相交。《史记》中所载“蛟龙”的“蛟”字，《汉书》中作“交”；闻一多先生特别指出，这里确应为“交龙”，即指“相交的雌雄二龙”，^④其

① 语出《史记·高祖本纪》。

② 语出《史记·项羽本纪》。

③ 《史记·陈涉世家》。

④ 参见闻一多：《伏羲考》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

论甚是。因为中国先秦史籍中的“蛟”与“龙”多属两种不同的动物；而汉代画像砖中“交龙”图象极为盛行，这无疑是当时流行的宗教观念的具体反映。^① 我们曾引用过《国语·郑语》中关于“夏之衰也，褒人之神化为二龙，以同于王庭”的记述，文中的“同”与“交”同义，也是交合的意思。^② 既然居于刘媪身上的是一对相交的龙，刘媪自然就没有与龙交合的可能了。如果我们这样理解《史记》的记述似乎更合理一些：刘媪息于大泽之陂时，神人乘两龙降临尘世，投胎于刘媪；投胎之时，风雨大作，这是天地交合的具体表现；神人所乘两龙亦于刘媪上方作交合之状，以象征阴阳交合、男女构精。于是刘媪终于有娠，而高祖当为神人转世。至于刘邦隆准龙颜，并非指他接受了龙的遗传基因，而是说他带有上天使者神龙的风采；他醉卧后其上常有龙，也不是说他醉后现出了本相，而是说他随时受到上天的庇护，总有通天使者神龙与之相伴。鸿门宴前夕，范增对项羽说：“吾令人望其（指刘邦）气，皆为龙虎，成五采，此天子气也，急击勿失。”具有同样的含义。“望气”，是根据云气的色彩、形状和变化来占验人事吉凶的一种方术。由于刘邦受到上天的关照与庇护，因而他的气呈现出通天神兽龙、虎的形状，起着沟通天地信息的作用。由此可见，上述记载中的刘邦本人并不是龙的后代。在刘邦反秦初期，刘邦与他的助手们还编造了赤帝子的神话，以提高刘邦的威信。当时，任泗水亭长的刘邦押刑徒赴骊山服劳役，途中他尽放刑徒，带其中十余名壮士逃亡。“夜径泽中，令一人前行。行前者还报曰：‘前有大蛇当径，愿还。’高祖醉，曰：‘壮士行，何畏！’乃前，拔剑击斩蛇，蛇遂分为两，径开。……后来至蛇所，有一老嫗夜哭。人问何哭，……嫗曰：‘吾子，白帝子也，化为蛇，当道，今为

① 参见本书第三章第四节“祥瑞兽”。

② 参见闻一多：《伏羲考》，《闻一多全集·神话与诗》，开明书店，1948年。

赤帝子斩之，故哭。’人乃以姬为不诚，欲告之，姬因忽不见。”（《史记·高祖本纪》）这又是一个无从查考的故事。秦朝统治时期，常自称得金德。正如《史记集解》中应劭所注：“秦襄公自以居西戎，主少昊之神，作西戎，祠白帝。至献公时栎阳雨金，以为瑞，又作畦畹，祠白帝。少昊，金德也。”五行学说中金属白，因而故事中的白帝子显然是暗指秦王朝。五行学说中克金者为火，火属赤，因而故事的编造者将刘邦神化为赤帝子。白帝子被赤帝子所斩，预示了强秦终将亡于刘邦之手。这里，刘邦俨然以神的化身出现了。这一神话的出现起到了“诸从者日益畏之”的效果。刘邦称汉王以后，崇尚赤色，其根源也在于此。我们今天看来，刘邦斩蛇之事可能是有的，而由斩蛇附会出的赤帝子之说则是依政治的需要随口编造的。等汉王朝建立以后，诸位熟读经书的大臣们依五行理论推演起来，汉无论如何也不应是“火德”，于是出现了“土德”与“水德”之争，这一争论直至汉文帝时才以土德的胜利宣告结束。（参见本书第二章第五节）由此可见，当时刘邦等人依五行说编造的神话，究竟有多少可信的成份。

上行下效。汉高祖既开创了将自己身世与龙相联系的先例，自然会被后人效仿。刘邦曾将魏王豹之妃薄姬纳入后宫，然而“岁余不得幸”。一次，刘邦偶然听到他宠幸的两位美人笑谈少时曾与薄姬相约的往事，“汉王心惨然，怜薄姬，是日召而幸之。薄姬曰：‘昨暮夜妾梦苍龙居吾腹。’高帝曰：‘此贵征也，吾为汝遂成之。’一幸生男，是为代王。其后薄姬希见高祖。”（《史记·外戚世家》）薄姬产梦有“苍龙居吾腹”与当年刘媪梦中有“交龙于其上”是何其的相似，这显然是这位倍受冷落的妃子乞获宠幸的杜撰。也许正是这句话使刘邦想起了自己的坎坷经历，从而打动了他那颗冷酷的心，他终于给了薄姬一次生子的机会。高祖死后，吕后专权。凡曾受高祖宠幸的妃子多惨遭毒手，唯薄姬因“希见高祖”而幸免于难。在翻天

覆地的惨烈政治斗争中,大臣们终因薄姬仁善,迎代王为孝文皇帝。由此可见,代王刘恒是在饱受危难之余侥幸登基的,他的即位与当初其母言龙居于腹之事实毫不相干。

纵观中国封建社会的历史,统治者将自己与龙相联系,无不带有明显的功利主义目的:或因其出身低微借此提高威信,或因社会动荡以此麻醉人民。从某种意义上说,政治中的龙只是一种推波助澜的添加剂,真正的社会问题,没有一件是靠“说龙”解决了的。五代时的楚王马希范,“性奢侈”,结交了一帮浅薄文人“饮博灌呼”;又建造会春园、嘉宴堂,“其费钜万,始加赋于国中”。“又作九龙殿,以八龙绕柱,自言身一龙也。”^①马希范自诩为龙的作法,不仅没能提高自己的威信,反而遭到臣僚的一致反对。牙将丁思颢进谏无效,“瞋目视希范曰:‘孺子终不可教也!’乃扼喉而死。”其国亦随之发生内乱,终至亡国。

汉代以降,一些帝王、地方割据政权及农民起义所建立的临时政权曾以龙作为年号。现将中国历史上与龙有关的年号列表于下:

公元 纪年	年号	朝代及帝王	政治情况
公元前 49 年 公元 25 年	黄龙 龙兴	汉宣帝刘询 东汉公孙述	该年十二月,宣帝病亡,即行改元。初称帝号,国小势微,十一年后公孙述被杀,国亡族灭。
229 年 233 年	黄龙 青龙	吴大帝孙权 魏明帝曹叡	正逢三国交战时期,三年后改元。魏国司马氏专权,政治危机四伏,五年后魏明帝病亡。
350 年	青龙	后赵石鉴	国内大乱,年号由权臣石闵所改;同年石闵杀石鉴,自立为帝,遂改元。

^① 《新五代史·楚世家·马殷》中关于马殷子马希范的记载。

公元 纪年	年号	朝代及帝王	政治情况
390 年	龙飞	后凉吕光	其国初建,政治混乱,国力微弱;三年后吕光死,其子吕纂自立改元。
398 年	青龙	后燕兰汗	顿丘王兰汗杀燕主慕容宝,改元青龙;同年慕容盛杀兰汗,称帝改元。
407 年	龙升	夏刘勃勃	匈奴刘勃勃脱离后秦管辖后建立夏政权所用年号,六年后改元。
661 年	龙朔	唐高宗李治	与邻国战争频繁,三年后改元。
705 年	神龙	唐中宗李显	时年武则天死,中宗初立,国内政治混乱;三年后改元。
707 年	景龙	唐中宗李显	景龙四年,韦后等毒杀中宗,立少帝,改元唐隆;同年李隆基杀韦后。
761 年	黄龙	唐段子璋	该年四月,唐梓州刺史段子璋反,称梁王所用年号;五月即被平。
780 年	见龙	唐南诏异牟寻	地方民族政权;曾与吐蕃联合攻唐,大败。
810 年	龙兴	唐南诏劝龙晟	国内危机四伏;六年后劝龙晟被权臣所杀,弟立为王。
921 年	龙德	梁末帝朱友贞	该年十月与晋交战大败,失亡二万余人,国内大乱;龙德三年十月国被唐所灭。
925 年	白龙	南汉王刘岩	四年后改元大有。
933 年	龙启	闽惠宗王璘	二年后改元永和;同年十月,王璘病重,被福王王继鹏杀害。
1156 年	龙兴	宋大理段正兴	云南的地方政权。
1355 年	龙凤	宋小明王韩林儿	元末红巾军政权的年号。时年韩林儿称帝,号小明王,国号宋。十二年后,林儿溺死,朱元璋称帝,龙凤政权结束。
1397 年	龙凤	汉明皇帝田九成	沔县白莲教起义建立政权所用年号,同年被镇压,九成亡,年号废。

从上表所列一望可知,启用与龙有关年号的朝代无一不是太平盛世。越是国家动乱、国势衰微,越容易出现政治上的“龙现象”。乞灵于龙,是统治者昏聩无能、或浅薄愚昧的表现。历史证明,“说龙”不可能真正给人带来好运,书写历史的只能是人自己而不是龙。

西汉以降,由于刘邦的作俑,人们还编造了大量将历史名人的身世与龙及各种祥瑞联系起来的的神话。当时儒家地位日益提高,孔夫子当然也难逃此劫。关于孔子的出生,司马迁在《史记·孔子世家》中有明确的记载:“(叔梁)纥与颜氏女野合而生孔子”。很多人从字面上将“野合”理解为“男女私自跑到野地里去交合”,因而认为孔子的出身不大光彩。唐代司马贞还竭力为孔子父母开脱:“今此之‘野合’者,盖谓梁纥老而微在(孔子母名)少,非当壮室礼笄之礼,故云野合,谓不合礼仪。”(《史记索隐》)其实这都是不识上古“野合”真正含义的结果。首先,“野合”的“野”,并非指的是田间野外。据《周礼·地官司徒》载:“大司徒之职……设其社稷之壝而树之田主,各以其野之所宜木,遂以名其社与其野。”翻译成现代汉语就是:“大司徒的职则……筑立社稷的壝(坛和埴的总称),各用与其地土质相适宜的树木作为田神所依凭的大树,于是就用该树木的名字称呼该‘社’与‘野’。”孔子父母交合之处正是这社稷之“野”。如果坛、埴四周栽的是桑,该社、野就名为桑林;因而《吕氏春秋·顺民》有“天大旱,五年不收,汤乃以身祷于桑林”的记述。我们说过,中国上古极为强调的阴阳交合,包括天地交合(具体方式主要为降雨)与男女交合,这二者是相互联系、相互影响的。每逢仲春(阴历二月)草木萌发之季,中国上古民俗要在社祭祀高禘。高禘是万物生殖之神,祭祀的一项重要内容就是“会男女”。据《周礼·地官司徒》载,当时设有“媒氏”之职,媒氏的一项职责就是“中春之月,令会男女。于是时也,奔者不禁。若无故而不用令者,罚之”。何

新先生认为：“典型的高禘仪式常常表现着所谓‘沙特恩’(Saturn)节的情调或内涵，这正如恩格斯所说，是‘在一个短时期内重新恢复旧时的自由的性交关系’(《家庭、私有制和国家的起源》)。并且容许男女私奔自由交配。”^①这其实是一种误解。因为我们从《周礼》中“若无正当理由而不去会男女要受到惩罚”的记载就可以看出，祭高禘时的“会男女”，既不是旧时性交关系的暂时恢复，也不是一种在特定的时间内允许性自由的习俗；而完全是一种由官方下令带有强迫性质必须执行的宗教性礼仪。它的含义是以男女交合的方式体现并促进阴阳交合，以促使该年阴阳相合、风调雨顺、五谷丰登、人丁兴旺。因此，大禹治水“道娶涂山氏之女”，也要“通夫妇之道于台桑之地”，^②以便促进阴阳调和，使治水早日成功。山东省博物馆收藏有一件西周晚期的裸人铜方鼎，相传该器出土于山东莒县。该器通高 11.6、长 12、侧宽 7.5 厘米，重 875 克。鼎身呈长方体，其四角及两侧共铸 6 个裸体人，以背承器做为器足；鼎配两盖，盖上分别铸男、女裸体人形为盖钮。盖上之男女人形全裸相对跪坐，两人之生殖器着意铸出，男性性器勃起；然两人跪坐之姿态端庄规正，表情肃然凝重，气氛与相悦交欢迥异。(图版 82)据说，此类铜方鼎共出土三件。另外两件，其一流入日本，另一件不知所归。^③齐皖先生认为，这类铜方鼎“可能与当时的社祭活动有关”，^④所言极是。我们从中可窥得当时仲春会男女礼仪形象之一斑。孔子父母的“野合”，正是上古这一充满理性的严肃的祭祀礼仪的具体体现，颇合乎“圣人之道”。正是在这象征“天地絪縕，万物化

① 何新：《生殖神崇拜与阴阳哲学的起源》，《诸神的起源》，三联书店，1986 年。

② 屈原《天问》云：“禹之力献功，降省下土四方，焉得彼涂山女。而通于台桑。”王逸注：“言禹治水，道娶涂山氏之女，而通夫妇之道于台桑之地”。奚禄曰：“台桑，即桑林。”所言极是。参见游国恩：《天问纂义》，中华书局，1982 年。

③④ 齐皖：《山东省博物馆藏裸人铜方鼎》，《文物天地》1990 年 5 期。

醇；男女构精，万物化生”（《易·系辞下》）的庄严时刻，颜氏女与叔梁纥交合孕生了孔子。由此可见，孔子的出身非没有任何“非礼”的色彩，反而更为神圣可敬。孔子的家世在《史记》中的记述基本上属于记实笔法，然而到了晋代王嘉的手里，孔子的出生就完全变成了另外一种景象。“周灵王立二十一年，孔子生于鲁襄公之世。夜有二苍龙自天而下，来附徵在之房，因梦而生夫子。有二神女，擎香露于空中而来，以沐浴徵在。天帝下奏钧天之乐，列以颜氏之房。空中有声，言天感生圣子，故降以和乐笙簧之音，异于俗世也。”（《拾遗记·周灵王》）《拾遗记》的作者王嘉，本身就是一位方士。他所编造的孔子出生一幕，二苍龙之说明显是刘媪感龙的翻版，神女沐浴孔母徵在以下之事则明显是在模仿释迦牟尼降生场面，（参见本书第四章第三节）真可谓中外结合、唯我所用。可惜的是，经王嘉这一吹嘘，孔夫子的出身人气尽失，变得神不神、佛不佛，而令人生畏了。

三、统治者对龙纹的垄断

回顾龙的形成过程，龙是由商朝的统治者对“远方图物”进行综合而创造的，因而龙本身就是政治垄断的产物。东周以降，礼崩乐坏，龙纹在客观上获得了一定程度的解放。进入封建社会以来，随着统治者对龙的利用，龙纹的使用又从“开放”走向“垄断”，这一“紧—松—紧”的变化，从侧面体现了中国政治制度的变革与演进。

统治者对龙纹的垄断在服饰上的体现最为突出。据唐杜佑撰《通典》卷第六十一载：“黄帝、尧、舜垂衣裳，盖取诸乾坤，故衣玄而裳黄。旁观羣翟草木之华，乃染五色，始为文章以表贵贱，而天下理。《虞书》曰：‘予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫作绩，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻絺绣。’备十二章。”这段记载所引《虞书》之

言显然来自传说。尽管我们还没有新石器时代统治者衣裳纹样方面的考古资料,但可以断言,当时根本不可能出现十二章纹样。我们知道,龙纹是在商代才真正形成的,龙纹用于服饰也当在商。^①结合考古、文物、文献资料分析,十二章形成的时代很可能在周代,与此同时,较完整的服章制度也应运而生。时至东汉,“明帝永平中,议乘輿备文,日月十二章,刺绣文。三公、诸侯用山龙九章,九卿以下用华虫七章,皆备五采,大佩,赤舄纁履,以承大祭。”(《通典》卷六十一)此时九卿以下官员在祀典中已无使用龙纹的资格。到了唐代,出现了祀典中使用龙纹的权力应由皇帝垄断的言论。“龙朔二年九月,司礼少常伯孙茂道奏称:‘准令诸臣九章服,君臣服冕,章数虽殊,饰龙名袞,尊卑相乱。今请诸臣九章衣以云及麟代龙,升山为上,仍改冕名。’”^②孙茂道的这一提议很可能代表了皇帝本人的意见,它虽因诸臣的反对而未能实施,但对后世产生了极大的影响。

封建皇帝对龙纹的垄断到元代发展到了一个新的阶段。蒙古族统治者自北方草原入主中原,自然会遭到中原大部份汉族人的反对。出于政治的需要,元代统治者遂以垄断龙纹的手段,提高自己的身价。至元七年(1270年),元世祖忽必烈明文规定市街商店不得织造或贩卖日月龙凤纹的缎匹。至元十年(1273年),又进一步明令:“中书省咨照得,先为诸人织造销金日月龙凤段匹纱罗,街下货卖号虽曾禁约,切恐各处官司禁治不严,今议得,若自今街市已有造下挑绣销金日月龙凤肩花并段匹纱罗等,截日纳官,外实支价。已后诸人及各局人匠私下并不得再行织绣、挑销、货卖,如违除买卖,物价没官,仍将犯人痛行治罪。”(《大元圣政国朝典章》)然而

① 参见本书第二章第四节“器物上的龙纹”。

② 《通典》卷六十一。

龙纹在中原地区已流行千年之久，焉能一时禁得？元代统治者眼见令行难止，既不愿触犯众怒，又不愿引起纺织业及商业太大的恐慌，只好采取自欺欺人的妥协办法，在龙爪上作文章。据《大元圣政国朝典章》大德元年三月十一日载：“不花帖木儿奏：‘街市卖的段子似上位穿的御用大龙，则少一个爪儿，四个爪儿的着卖，有奏呵。’”暗都刺右丞道：尚书两个钦奉圣旨，胸背龙儿的段子织呵不碍事；教织着似咱穿的段子，织缠身上龙的，皇泽根底说了，各处遍行文书禁约休织者，钦此。”宋代流行的龙纹多为三爪、四爪，五爪龙较为少见；元统治者这次只限定五爪龙为皇家专用，这实际等于对民间龙纹放行，这无疑是一种面对现实的让步。元仁宗时，皇家对龙纹的控制又一次收紧。据《元史》卷七十八载：“仁宗延祐元年（1314年）冬十有二月，定服色等第，诏曰‘比年以来，所在士民，靡丽相尚，尊卑混淆，僭礼贵财，朕所不取。贵贱有章，益明国制，俭奢中节，可阜民财。’”这次明文规定包括蒙古人在内，职官、命妇的服饰、器皿、车舆皆不得使用龙凤纹，帐幕不得使用赭黄龙凤纹。这里的龙纹指“五爪二角者”。违犯有关规定，“职官解见任，期年后降一等叙，余人决五十七下。违禁之物，付告捉人充赏。有司禁治不严，从监察御史、廉访司究治。”其处罚相当严厉。延祐六年（1319年）皇家又重申严禁民间使用五爪二角龙凤纹饰，违者严加惩办。有些学者根据上述记载认为龙纹爪数可以作为鉴定传世文物的依据，即五爪龙者为官用，余者皆民用。这种说法在日本颇有影响。但实际上，元以后的陶瓷器皿，宫廷所用者龙纹亦有三爪、四爪的；而民间所用者亦见有五爪龙的，只是数量不多而已。根据迄今所知的文物资料，外销陶瓷中未见过五爪龙纹，究其原因，很可能是中国百姓所固有的爱国心理所致。尽管国内民间五爪龙屡禁不止，而针对外国却团结一致、毫不含糊。元代统治者虽然三令五申严禁皇室外使用龙纹，但实际上一直是屡禁不止。1975年，考古工作者在山东

邹县清理的元代至正十年(1350年)入葬的李裕庵墓,男性墓主上身穿六层长袍,其中之第二层就是深绛色盘龙回纹暗花绸窄袖夹袍。^①李裕庵的官职只是县学教谕,他穿盘龙纹样的袍服显然是违制的。在当时严厉的禁令下,为什么仍有人明知故犯呢?这是因为此时龙纹已成为尊贵、吉祥的化身,深受人们的宠爱。李氏的这件盘龙夹袍可能生前未得穿着机会,死后家人用其随葬,以满足死者的遗憾;同时也不乏借此讨个吉祥,以便死者能“福荫子孙”的成份。为掩人耳目,家人又在盘龙夹袍的外面套了一件梅雀方补菱纹夹袍。后者胸前、背后各有一幅织成的“喜鹊闹梅”图案,应是死者的官服。这种阳奉阴违的作法也反映了中原汉族士人对异族统治的一种无声的反抗。

1368年明王朝建立。开国皇帝明太祖朱元璋出身贫寒,亟需神化自己提高威信;辅助朱元璋打下江山的农民起义军人际关系复杂,尊卑不明,亦亟需整顿秩序。于是明王朝的统治者亦乞灵于龙纹垄断,这与元代统治者的作法可谓异曲同工。明建国初年,文武官服依唐制而行。洪武二十四年(1368年),朱元璋创造性地制定了一套以不同动物纹饰表示官职地位的规定:“公、侯、驸马、伯服,绣麒麟、白泽。文官一品仙鹤,二品锦鸡,三品孔雀,四品云雁,五品白鸂、六品鹭鸶、七品鸂、八品黄鹂,九品鹌鹑;杂职练鹊;风宪官獬豸。武官一品、二品狮子,三品、四品虎豹,五品熊罴,六品、七品彪,八品犀牛,九品海马。”同时又明文规定:“官吏衣服、帐幔,不许用玄、黄、紫三色,并织绣龙凤文,违者罪及染造之人。”(以上并见《明史》卷六十七)这里所禁的龙纹,似乎是专指五爪二角者;因为明代皇帝在重赏有功之臣时,又往往有“蟒衣”之赐。所谓“蟒纹”指的是少一爪的龙纹,而实际上有些蟒纹几乎与龙纹无异。《明

① 山东邹县文物保管所:《邹县元代李裕庵墓清理简报》,《文物》1978年4期。

史》卷六十七载：“贵而用事者，赐蟒，文武一品官所不易得也。单蟒面皆斜向，坐蟒则面正向，龙贵。又有膝襴者，亦如曳撒，上有蟒补，当膝处横织细云蟒，盖南郊及山陵扈从，便于乘马也。或召对燕见，君臣皆不用袍，而用此；第蟒有五爪、四爪之分，襴有红、黄之别耳。”沈德符《万历野获编》卷一《蟒衣》也说：“今揆地诸公多赐蟒衣。而最蒙恩者，多得坐蟒，则正面全身，居然上所御袞龙。往时惟司礼首珰得之，今华亭、江陵诸公而后，不胜纪矣。”蟒服的泛滥，显然对皇家的龙纹垄断不利，然而问题似乎首先出现在宫内宦官身上。据载：“永乐以后，宦官在帝左右，必蟒服，制如曳撒，绣蟒于左右，系以鸾带，此燕闲之服也。”^①明令严禁私自织绣蟒纹及与蟒纹相似的飞鱼、斗牛纹的，是明英宗朱祁镇。《万历野获编·蟒衣》载：“正统十二年（1447年）上御奉天门，命工部官曰：‘官民服式，俱有定制。今有织绣蟒、飞鱼、斗牛违禁花样者，工匠处斩，家口发边卫充军；服用之人，重罪不宥。’天顺二年（1458年）复辟后的朱祁镇又宣布“官民衣服不得用蟒龙、飞鱼、斗牛、大鹏、像生狮子、四宝相花、大西番莲、大云花样，并玄、黄、紫及玄色、黑、绿、柳黄、姜黄、明黄诸色”。^②这样一来，一些来源于佛教艺术的纹样也不许官民使用了。明孝宗时期，朝廷又多次重申对蟒衣的禁令。“弘治元年（1488年），都御史边镛言：‘国朝品官无蟒衣之制。夫蟒无角、无足，今内官多乞蟒衣，殊类龙形，非制也。’乃下诏禁之。”^③“弘治十三年（1500年）奏定，公、侯、伯、文武大臣及镇守、守备，违例奏请蟒衣、飞鱼衣服者，科道纠劾，治以重罪。”^④按照上述禁令，蟒衣不仅不得私造穿用，连向皇帝奏请也不允许。然而令人奇怪的是，几乎就在朝廷下达蟒衣禁令的同时，皇帝又用蟒衣赏赐朝臣。据《明史》载：“内阁赐蟒衣，自弘治中刘健、李东阳始。”^⑤弘治十七年

①②③④⑤ 《明史》卷六十七。

(1504年),明孝宗朱祐樞“谕阁臣刘健曰:‘内臣僭妄龙多。’因言服色所宜禁,曰:‘蟒龙、飞鱼、斗牛本在所禁,不合私织。间有赐者,或久而敝,不宜辄自织用。……’孝宗加意钳束,故申饬者再,然内官骄恣已久,积习相沿,不能止也。”内臣骄恣只是问题的一个方面,而更重要的还是皇帝自己自相矛盾的作法,使三令五申的蟒衣禁令形同虚设。武宗、世宗时期,这种自相矛盾的现象仍在继续。正德十三年(1518年)武宗朱厚照车驾还京,传旨遍赏群臣,“其服色,一品斗牛,二品飞鱼,三品蟒,四、五品麒麟,……”^①而事隔三年(1521年),武宗刚死,“世宗登极诏云:‘近来冒滥玉带,蟒龙、飞鱼、斗牛服色,皆庶官杂流并各处将领夤缘奏乞,今俱不许。……’”^②嘉靖时期,世宗朱厚熜曾赐徐玠“教子升天蟒”;而嘉靖十六年(1521年),世宗见兵部尚书张璠身穿钦赐飞鱼服,竟又勃然大怒说:“飞鱼何组两角?其严禁之。”^③皇帝的随心所欲,反复无常,从侧面反映了明王朝政治的腐败,而明王朝历代帝王的服蟒禁令也就从来没有生效过。1961年考古工作者在北京南苑苇子坑发掘了一座明代墓葬,据考证该墓葬的年代为正德十年(1515年),墓主人可能为荣禄大夫柱国、庆阳伯夏儒及其夫人,而其随葬品中竟有缎地绣云龙袷女式上衣。该上衣身长64厘米,立领、对衿;前身两龙相对而翔,尾过肩;后身一龙头向左,两袖襕绣行龙各一条。衣上龙纹为典型的五爪龙,圆眼长睫,龙发成束前倾,其态雄健凶猛。这种龙纹上衣被大臣所用显然违制。^④嘉靖四十四年(1565年),籍抄严嵩家时,亦抄出大红织金过肩蟒缎、大红妆花过肩蟒衣缎衣、大红织金妆花斗牛缎圆领等违制服装。明代帝王对龙纹垄断的结果,正如沈德符在《万历野获编》中所说的:“盖上禁之固严,但赐赉

①②③ 《明史》卷六十七。

④ 参见北京市文物工作队:《北京南苑苇子坑明代墓葬清理简报》,《文物》1964年11期;杨新等:《龙的艺术》,紫禁城出版社等,1988年。

屡加,全与诏旨矛盾,亦安能禁绝也。”

清王朝对蟒袍的使用较为宽松。当时的文武百官都可服蟒,只是根据服色与蟒数分为四等。一等为皇子蟒袍,其中皇太子为杏黄色,诸皇子为金黄色,皇子福晋为香色(绛色);皆上绣九蟒;二等为亲王以下至文武三品官的蟒袍,主要为蓝色或天青色,上绣九蟒;三等是文武四至六品官蟒袍,亦为蓝色和天青色,上绣八蟒;四等是文武七至九品官及未入流官蟒袍,仍为蓝色和天青色,上绣五蟒。对于龙纹器物,清朝统治者也采取了面对现实的明智作法。清乾隆时期,景德镇督陶官唐英上奏皇帝,问黄釉及五爪龙瓷器的残次品是否也押运进京,以防止流入民间。乾隆帝批回:“黄器如所请行。五爪龙者,外边常有,仍照原议行。”^①可见五爪龙纹的瓷器在当时仍流行于民间。清代瓷器上的龙纹,有三、四、五爪多种,绝无六爪者。如工匠误绘作六爪,则要就地销毁,免生是非。近年来考古工作者在清理明成化景德镇官窑遗址时,发现一件打碎的龙纹盘,经修复发现此盘无任何毛病,唯龙纹的一只龙爪画成了六爪,堪称清代龙纹瓷的趣闻。

四、明、清帝王对龙纹的使用

与统治者禁止民间使用龙纹的情况相对映,是统治者自身对龙纹的滥用。历代帝王对龙纹的厚爱并没有什么玄机奥妙,无非是借通天神兽来展示自己的非凡能力,以维持其统治地位而已。到了封建社会末期,龙也就成了帝王的标志。仅就明、清两代皇帝而言,其衣、食、住、行,莫不大量使用龙纹。

明代初期的皇帝衣服,玄衣黄裳,饰十二章。其中衣自上而下

^① 《清代档案史料丛编》第12辑,中华书局。

织日、月、星辰、山、龙、华虫六章，裳自上而下绣宗彝、藻、火、粉米、黼、黻六章；蔽膝随裳色，绣龙、火、山纹。其后，龙袞之制虽几经更定，但十二章纹饰的设置变化不大。十二章中以龙纹最为重要，成为袞服的主纹。明代早期，皇帝的常服并无定制。嘉靖七年（1528年），明世宗朱厚熜认为这样不够突出皇帝的地位，因谕礼部云：“古玄端上下通用，今非古人比，虽燕居，宜辨等威。”于是将常服更名“燕弁”，“色玄，边缘以青，两肩绣日月，前盘圆龙一，后盘方龙二，边加龙文八十一，领与两袂共龙文五九。衽同前后齐，共龙文四九。……腰围饰以玉龙九。”（《明史》卷六十六）这样一来，皇帝在平时也被群龙环绕了。明代佚名画家的《朱由校朝服像》轴为我们提供了天启年间明熹宗所穿朝服的形象资料。画中朱由校头戴翼善冠，袍用黄色云纹缎，盘领阔袖，前后饰正面团龙各一，两肩饰侧面团龙各一；下部左、中、右各设团龙二；整个龙袍的主要纹饰由十二章和十二团龙组成。（图版 84）这种朝服虽为皇帝专用，但不是袞服，而是自明英宗以来流行的次于袞服而高于常服的一种礼服。北京定陵出土的天启皇帝（明神宗朱翊钧）龙袍即与这幅画中的龙袍形制大体相似。

清代皇帝的冠服有冬、夏之分，又按不同用途分礼服、吉服、常服、行服、雨服等不同规格。礼服是其中规格最高者，一般在举行重大朝会或典礼时穿用。故宫博物院收藏的清帝夏朝服即属于礼服之一。该朝服明黄色，两肩和前后绣正龙各一条，腰帷绣行龙五条，袖端绣正龙各一条，襕积（打榈）前后绣团龙各九条，裳绣正龙两条、行龙四条，下摆饰八宝平水，前后列十二章。真可谓满身皆龙。（图版 91）清佚名画家所作《乾隆皇帝朝服像》画乾隆坐于龙床之上，其身穿朝服即与此实物基本一致。（图版 90）皇后朝服用龙也不例外。故宫博物院藏有乾隆年制的皇后朝袍，主要绣纹为九条金龙，其中前后身各三条，两肩各一条，里襟一条；此外披领绣龙两

条,袖端绣正龙各一条,袖相接处绣行龙各两条。(参见图版 92)故宫博物院还藏有一件乾隆年制的皇后朝褂,通身绣金立龙纹,上下四层,共设龙纹七十八条,令人惊叹不已。^①(图版 93)清帝即便身着便服,周围环境也充满龙气。故宫博物院藏《康熙皇帝便服写字像》轴描绘了清圣祖玄烨便服写字的情景。画中玄烨坐于龙座之上,身后巨大的屏风上饰有二龙翻腾于山崖海水间的水墨画,地下铺以红地蓝色行龙地毯,至高无上的帝王之风表露无遗。^②(图版 94)

明、清两代帝王的宫殿同样以龙作为主要的装饰。清王朝入关前,由清太祖努尔哈赤和清太宗皇太极建造的今沈阳故宫即大量用龙。沈阳故宫中建于 1926 年的大政殿是清入关前举行大典的地方,殿平面呈八角形,南面中间的二檐柱上,各蟠有一条木雕金龙,龙头向上探出柱外,张口探爪直取中心的火焰宝珠,其造型生动,充满动感。(图版 86)乾隆二十七年(1762 年)重建的崇政殿原是皇太极日常临朝之地。该殿的垂脊、博风板皆用蓝色行龙纹琉璃装饰,龙首全部向上,龙首前设火焰宝珠,从而形成了一幅云水间群龙追逐戏珠的彩绘。其山墙墀头亦用彩色琉璃装饰,上有金黄色高浮雕龙纹及流云海水,色彩鲜明艳丽;殿下台基的栏杆,从望柱、栏板到望柱下的螭首皆雕满龙纹。崇政殿檐廊上的挑尖梁都作成龙形,龙头伸出檐柱外,龙尾藏于殿内,犹如诸龙背驮殿顶,具有浓郁的宗教色彩。崇政殿内设皇帝宝座,宝座下有木制台座,座上又立凸字形凉亭式堂陛;堂陛前两根檐柱上各蟠一条巨大的木雕金龙,龙尾在上,龙首向内探出,张口探爪,形态狰狞;宝座前设香炉、香

^{①②} 有关资料参见万依等主编:《清代宫廷生活》,商务印书馆香港分馆,1985 年。

筒。^①(图版 87)综观殿内设置宛如神龛,这恰恰说明封建时代政治与宗教对龙纹的利用并无本质上的区别。

北京故宫始建于明永乐五年(1407年),永乐十八年建成。宫城称紫禁城,“紫”指天象中天帝所居的紫微垣,而帝王宫殿古称“禁中”,故而得名。紫禁城的中心的太和殿,是皇帝登基、举行大典的地方。该殿明代初称奉天殿,后改名皇极殿,清代称太和殿。现今太和殿为康熙年间重建,该殿楹联为“龙德正中天,四海雍熙符广运;凤城回北斗,万邦和谐颂平章。”显然是将太和殿与紫微垣的天皇大帝星座相对应。太和殿建筑以无所不用其极的最高规格表现它的尊严与高贵。^②它坐落在 8.13 米高三层重叠的汉白玉石台上,三层台基的四周都设汉白玉石栏杆。每根栏杆柱头皆刻云龙纹,柱下又各设一龙头探伸于外,形成云龙托殿的视觉效果。若逢雨时,台上雨水由龙口中排出,又巧妙地体现了龙为生云降雨神兽的主题。建于三台之上的太和殿是我国现存最大的木构建筑,它面阔 11 开间,进深 5 开间,建筑面积达 2300 多平方米。殿内空间开阔高大,其间擎立 72 根巨柱。中间开间的 6 根大柱为蟠龙金柱,柱上龙纹用我国特有的工艺“沥粉贴金”制成。这 6 根金柱分作两排,每根柱上缠绕着一条昂首张口的巨龙;东三柱龙纹向西上望,西三柱龙纹向东上望;龙下绘海水江崖,汹涌的海浪崩云裂岸,烘托出六龙飞腾于海上的磅礴气势。^③殿顶天花正中为藻井,井内雕有盘龙口衔宝珠俯首下视,体现了皇帝受命于天的主题。殿内正偏后设须弥座式木基座,座上设皇帝御座。现陈列于太和殿中的宝座乃明

① 有关资料参见于倬云、楼庆西主编:《中国美术全集·宫廷建筑》,中国建筑工业出版社,1987年。

② 参见姜舜源:《五行·四象·三垣·二极——紫禁城》,《清代宫史探微》,紫禁城出版社,1991年。

③ 参见王仲杰:《太和殿内的蟠龙金柱》,《紫禁城》总第 19 期。

代遗物,该座背圈由三条金龙蟠曲组成;椅背正中有一条金龙昂首踞立,面向正中;低座呈“须弥座”,上雕二龙戏珠;其总体造型庄重瑰丽、华美异常。^①御座之后立有高大屏风,屏风上为群龙浮雕,其上诸龙或升或降、或行或卧,呈现出万龙竞舞的壮观场面。据不完全统计,太和殿内外的龙纹、龙雕等各种形式的龙共有 13844 条之多。^②这种万龙朝圣的装璜设计,构成了一种威严神秘的氛围,以获得神化皇帝、恫吓臣民的戏剧性效果。(图版 88、89)

明清帝王不仅在严肃的政治场合中用龙,他们的日常生活器具上也布满龙纹。这种现象并不意味着这些皇帝具有龙崇拜观念,恰恰相反,他们心目中的龙只是供其驭使的一种工具、玩物而已。这一点,我们看看皇帝怎样滥用龙纹就清楚了。故宫博物院藏有当年清宫中所用的画珐琅黄地蓝龙痰盂(图版 95)和银雕龙式烛台,足见宫中对龙毫无敬重之心。清代银雕龙烛台高 22 厘米,其造型为一硕头银龙盘尾曲身仰首立于云纹座上,两只前足各捧一盆形的烛座,其姿态既吃力又滑稽,而龙的表情也极其痛苦,颇似在呲牙咧嘴地应付苦差事。(图版 96)宫中常用的蜡烛,每根高 36 厘米,上面也雕有云龙纹。这样,龙就不免有每夜被烧之虞。很明显,如果龙真的具有图腾含义或真的代表皇帝,它无论如何也不会受到如此的作践。可见封建统治者的崇龙,完全是为了吓唬百姓;而他们自己却将龙当作私有奴仆,随意奴役、利用。这也就是封建时期龙与政治的实质。

可惜的是,封建帝王所垄断的龙既未能吓住民众,也未能挽救自己终将灭亡的命运。清代晚期,龙旗成为大清国的国旗。同治七年至同治九年(1868—1870 年),清廷派往欧美的第一个外交使团

① 参见朱家潘:《太和殿的宝座》,《故宫博物院藏宝录》,上海文艺出版社,1986 年。

② 据王俊臣、胡勇进:《太和殿上龙多少》,《紫禁城》总第 54 期。

使用了龙旗,这是中国在海外升起的第一面国旗。据吉刚《初使泰西记》记述:“蒲使(美国人浦安臣,当时为中国代表团团长)制大黄旗一面,蓝镶边,中绘龙一丈三尺,宽二丈。与使者命驾之时,以为前驱。”从此以后,外交使团、机构和驻外使节亦逐渐以龙旗为大清国的标志。1900年,当列强入侵北京之时,太和殿上的真龙天子竟束手无策,携眷而逃。光绪弟载沣在联军统帅瓦德西的胁迫下,打着一面大龙旗,代表大清皇帝“入德谢罪”。随载沣入德的这面龙旗为丝麻质,长5.9、宽3.5米,面积达18平方米,现藏于故宫博物院。它给我们留下了充满血泪与屈辱的回忆,同时也宣告了龙在政治中的彻底没落与灭亡。

五、龙为祖先的神话

早在商代,自商人造龙以来,龙就成了商王朝及诸方国共同尊崇的通天神兽;上古祭祀中以鳄代龙的巫术形式又给了人们更为生动而深刻的印象。于是,龙就成了人们心目中最有神通、最为聪慧的神兽。随着历史的推移与民族的形成,一些民族将关于祖先的传说与龙相联系,以提高本民族的尊严与凝聚力,是十分自然的。史籍中最为典型的记述当数《后汉书·南蛮西南夷列传》载哀牢夷祖先的神话。“哀牢夷者,其先有妇人名沙壹,居于牢山。尝捕鱼水中,触沉木若有感,因怀妊,十月,产子男十人。后沉木化为龙,出水上。沙壹忽闻龙语曰:‘若为我生子,今悉何在?’九子见龙惊走,独小子不能去,背龙而坐,龙因舐之。其母鸟语,谓背为九,谓坐为隆,因名子曰‘九隆’。及后长大,诸兄以九隆能为父舐而黠,遂共推以为王。后牢山下有一夫一妇,复生十女子,九隆兄弟皆娶以为妻,后渐相滋长。种人皆刻画其身,象龙文,衣皆著尾。九隆死,世世相继。”以上关于哀牢夷祖先的记述当属于该民族口口相传的神话,

然而其中亦不乏事实真相的遗迹。首先值得注意的是水中沉木化为龙的情节,我们想引述一段动物学家的描述来解释这一问题。“漫步鳄乡的山水间,……有时,水面中央露出一根木桩头。有趣的是上面常常栖息着一只小青蛙。当木桩头快要全部浸进水中的时候,木桩的一端突然张口,‘扑噜’一声,吞食了青蛙。水中的小岛上,横躺竖卧着几条烂木头。可是一有异样响动,烂木头便敏捷地抬起头,迅速钻入水中。”^①前引沙壹所触沉木,不正是首尾伏于水中、背露出水面的鳄的形象吗?当龙(鳄)登上河岸以后,九子皆惊走,唯九隆“背龙而坐”,当指九隆异于常人而具有驯鳄的能力,他无疑是一位主持祭祀的巫师,而“背龙而坐”也就是巫术中的乘鳄(龙)表演。由此可见,哀牢夷祖先龙生的神话是以上古巫术中以鳄代龙的史实为背景的,它的产生与原始民族的“图腾”无关。

与《后汉书》载哀牢夷祖先神话相似的记述,还有《南越志》中载“掘地龙”的神话。“昔有温氏媪者,端溪人也。居常涧中捕鱼以资日给。忽于水侧遇一卵,大如斗,乃将归,置器中。经十日许,有一物如守宫,长尺余,穿卵而出。因任其去留。稍长二尺,便能入水捕鱼,日得十余头。稍长五尺许,得鱼渐多,常游波萦回媪侧。媪后治鱼误断其尾,遂逡巡而去。数年乃还。媪见其辉色炳耀,谓曰:‘龙子今复来也。’因盘旋游戏,亲驯如初。秦始皇闻之曰:‘此龙子也,朕德之所致。’乃使元珪之礼聘媪。媪恋土,不以为乐。至始兴江,去端溪千余里,龙辄引船还,不逾夕至本所。如此数四。使者惧而卒止,不能召媪。媪殁,瘞于江阴,龙子常为大波至墓侧,萦浪转沙以成坟。人谓之‘掘尾龙’。”^②这段记述虽属于传说,但记述较为平实。端溪是汉置县,即今广东省德庆县。“掘尾龙”由卵中孵出,

① 陈璧辉等:《珍贵动物扬子鳄》,安徽科技出版社,1984年。

② 引自《渊鉴类函·鳞介部·龙》。

小时状如蜥蜴(守宫),逐年而长,大时长五尺左右,能捕鱼,这不完全是对鳄鱼生态特征的描述吗!这位温媪很可能就是一位善于驯养鳄鱼的女巫。我们知道,上古时期任用驯鳄巫师,使驯服的鳄参与祭祀巫术,是极为重要的事。秦始皇将温媪驯鳄之事与政治相联系,并专具厚礼聘媪的原因也在于此。至于温媪恋土、龙引船还的情节,当为当地人民反秦情绪的表露。

据史籍所载,中国古代不少民族具有尊龙的习俗。除前面所述的哀牢夷外,还有越和匈奴等民族。越人,杂处于南方各地,战国时称“百越”,文献上亦作“百粤”或“粤”。春秋晚期至战国前期,越人曾在江浙一带建立了强大的越国,共传八代,后被楚所灭。此后,越人主要活动于江南沿海一带。秦汉时,泛称中国南方民族为越,史称“北方胡,南方越”。《汉书·地理志下》载:“其君禹后,帝少康之庶子云,封于会稽。文身断发,以避蛟龙之害。”应劭注曰:“常在水中,故断其发,纹其身,以象龙子,故不见伤害也。”《淮南子·原道训》也有与此类似的记载:“九疑之南,陆事寡而水事众,于是民人被发文身,以象鳞虫。”高诱注云:“被,翦也。文身,刻画其体,内默其中,为蛟龙之状,以入水蛟龙不害也。故曰:‘以象鳞虫’也。”西汉刘向撰《说苑·奉使》亦载,越使“诸发曰:‘彼越,亦天子之封也。不得冀、兖之州,乃处海垂之际,屏外蕃以为居。而蛟龙又与我争焉,是以剪发文身,烂然成章,以象龙子者,将避水神也。’”这里所说的水神,也是指蛟龙。照以上记述看来,越人断发纹身的习俗,似乎完全是为了避免蛟龙的伤害不得已而为之。然而,《淮南子·原道训》中对此又有不同的记述:“夫刻肌肤,镌皮革,被创流血,至难也。然越为之以求荣也。”高诱注曰:“越人以箴刺皮为龙文,所以为尊荣也。”这里纹身又成为尊贵、荣耀的象征了。如何解释这一类似矛盾的现象呢?答案只有一个,就是越人具有对龙尊崇与敬畏的观念。越人的经济活动多在舟上、水中,江河湖海中的毒蛇、鳄、鲨鱼

等,都会给越人的生命造成威胁。在中国传统观念中,龙是一种生活于水中并掌管水中生物、能赐福降祸的神兽,越人很自然地会认为这些威胁的根源在于龙。于是,他们模仿龙的形象,以此来祈获龙的保佑。他们认为,断发纹身,也就取得了成为“龙子”的资格,从而赢得人们的尊敬。足见越人对龙充满崇敬之心,并无厌恶之意。我们推想,当时的越国统治者兼大巫师身上所纹的图案,必定十分繁复复杂。

中国北方民族匈奴,又称“胡”。据文献记载,其先民即殷周鬼方、獯豸。匈奴人与越人相同,亦有崇龙观念。《淮南子·要略》云:“操舍开塞,各有龙忌。”高诱注曰:“中国以鬼神之事曰忌,北胡、南越皆谓之‘请龙’”。这里的“请龙”,并非只是祭祀龙神,而是祭天地神鬼等多方神祇。《史记·匈奴列传》载:“岁正月,诸长小会单于庭,祠。五月,大会茏城,祭其先、天地、鬼神。”“茏城”即“龙城”。《史记索隐》载崔浩注云:“西方胡皆事龙神,故名大会处为龙城。”《后汉书·南匈奴列传》则云:“匈奴俗,岁有三龙祠,常以正月、五月、九月戊日祭天神。南单于既内附,兼祠汉帝。因会诸部,议国事,走马及骆驼为乐。”这种在龙祠祭祀时召开的诸部首领会议又称“龙会”,因而《后汉书·南匈奴列传》中又有“单于每龙会议事,(左贤王)师子辄称病不往”的记述。上述史籍中“龙城”、“龙祠”、“龙会”、“龙忌”的命名,显然是匈奴人崇龙观念的反映。

中国诸多民族具有崇龙观念,并不说明这些民族的图腾就是龙。就史籍中关于越人避蛟龙之害的记载而言,连力主图腾说的闻一多先生也说:“龙既是他们的图腾,而他们又确信图腾便是他们的祖宗,何以他们又那样担心蛟龙害他们呢?岂有祖宗会伤害自己的子孙的道理?”^①综观考古、文物、文献资料,没有一条靠得住的

^① 闻一多:《伏羲考》,《闻一多全集·神话与诗》,开明书店,1948年。

史料能证明中国古代的某些民族曾以龙为图腾的说法。我们说过，对龙的崇拜盛行于商。此后在长时间、长距离的发展延续中，必然会产生各种扭曲与变异。直至今天，中国一些民族仍保留着崇龙观念，他们甚至认为龙就是自然界存在的某种神性动物。据刘尧汉先生的调查，“同一个民族对龙的看法也不一致，哀牢山彝族以穿山甲（龙鲤）为龙，四川凉山彝族以一种红色小花蛇为龙，维族和很多地区的汉族以鱼为龙，有些汉族以蛇或蛙为龙……。”^① 上述观念来源于人们对龙的由虚到实的假托，也是龙的观念世俗化的产物。上述情况作为龙观念演化的一种现象自有其研究意义，但与龙的原始观念已相距太远了。

^① 刘尧汉：《中华民族龙虎文化论》，《中国文明源头新探——道家与彝族虎宇宙观》，云南人民出版社，1985年。

第六章

龙与绘画、文学、民俗节日

一、龙 与 绘 画

我们知道,龙属于商代艺术家在多种动物艺术形象(原龙纹)的基础上再创造的产物,因而龙的实体本身就是一种艺术形象。中国的纯绘画艺术大约在东汉时期才从应用美术中独立出来,我们迄今所知最早的画龙专家是三国时期东吴的曹不兴。曹氏是吴兴人,大约与吴大帝孙权同时。据张敦《吴录》载,曹不兴在当时以画技名列民间八绝之一。^①后受聘于孙权,成为了一名宫廷画家。据唐代张彦远《历代名画记》载:“吴赤乌中,不兴之青溪见赤龙出水上,写献孙皓,皓送秘府。”^②孙皓是孙权之孙,生于赤乌四年,曹不兴献画之时,他还是个婴儿。画家为讨大人高兴,送婴儿龙画,喻其长大当为人主也是有的。据南朝齐谢赫说:“不兴之迹,殆莫复传。唯秘阁之内,一龙而已。观其风骨,名岂虚成。”(《古画品录》)唐裴

① 据张敦《吴录》云:“八绝者,菰城郑姬善相、刘敦善星象、吴范善候风气、赵达善算、严武善棋、宋寿善占梦、皇象善书、曹子兴善画,是八绝也。”(《历代名画记》卷四)

② 曹不兴所绘龙图有能致雨的传说,足见其技法高妙。参见本书第四章第二节“祈雨巫术中的龙”。

孝源《贞观公私画史》著录有曹不兴画“龙头样四卷四头，清溪侧坐赤龙盘赤龙图二卷”。可惜，我们已无缘一睹曹不兴龙画之真迹了。

曹不兴之后，又有东晋大画家顾恺之善于画龙。恺之字长康，晋陵无锡人，“多才艺，尤工丹青，传写形势，莫不绝妙”。（《历代名画记》）传顾恺之所作《洛神赋图》有宋人摹本传世，然而陈传席先生认为此画所摹“决非顾的作品”，画上的诸名家题跋与印章亦均伪。^① 今藏于故宫博物院的《洛神赋图》绢本设色，横长 572.8 厘米。画面中之洛神端坐于云车之上，回首顾望；座前立一神女充当驭手，云车之前有六龙并驾齐驱拉车奔行云中；另有一龙从水中跃起，奋爪升腾。画中之龙皆头部略短，双角细长微曲，蛇颈兽躯，形态驯良温顺、充满稚气。（图版 97）

南北朝时代的张僧繇是中国历史上最富传奇色彩的画龙专家。僧繇，吴中（今苏州地区）人，工写真及道释人物，尤善画龙；梁武帝时任宫廷画师。唐人李嗣真称他的画“骨法奇伟，师模宏远，岂惟六法精备，实亦万类皆妙。千变万化，诡状殊形。”（《历代名画记》）我们根据这段评述可以想见僧繇龙画的风格。据唐张彦远《历代名画记》载，张僧繇画“金陵安乐寺四白龙，不点眼睛，每云‘点睛即飞去’。人以为妄诞，固请点之，须臾雷电破壁，两龙乘云腾去上天，二龙未点眼者现在。”这就是成语“画龙点睛”的由来。张氏画龙之神妙还不止于此，“初吴曹不兴图青溪龙，僧繇见而鄙之，乃广其像于武帝龙泉亭，其画草留在秘阁，时未之重。至太清中，震龙泉亭，遂失其壁，方知神妙。”（《历代名画记》）这类传说的产生，固然是“艺术形象与动物实体可以互换”这一古老观念的反映，但更是对张僧繇画龙造诣的由衷赞美。唐《历代名画记》著录僧繇画 18 幅传代，其中有“清溪宫水怪图”、“横泉斗龙图”、“昆明二龙图”等龙

① 参见陈传席编：《六朝画家史料》，文物出版社，1990 年。

画。宋《宣和画谱》所著录的御府藏僧繇画 16 幅,已无一龙画。看来张僧繇的龙画竟未能流传到宋。

唐代的画龙名家有李思训、冯绍正、吴道子、孙位等。李思训是唐高宗至玄宗时人,李唐宗室。因官至右武卫大将军,人称大李将军。他所画的“山水绝妙,鸟兽、草木皆穷其态”。(《唐朝名画录》)张舜民在《画墁集》卷五中说:“二李(指李思训、李瑛)见于总章、咸亨之间,始为山水画,乃群工之祖也。纤繁蕴密,间以仙灵、云阙、羽衣,云霞缥缈,龙虎花竹,无物不具,有长春不夜之景。”我们推想李思训的“龙画”似以工笔山水为主,画龙点缀其间。宋中兴馆曾藏有一幅李思训的“葛陂化龙图”,可惜未能流传下来。冯绍正是盛唐画家,擅长鹰鹘、龙水。《历代名画记》载他“曾于禁中画五龙堂,亦称其善,有降云蓄雨之感”。我们在本书第四章第二节中曾引述过《明皇杂录》载玄宗命冯绍正画龙祈雨的故事,足见他画龙的造诣在当时人们心目中的地位。中唐著名画家吴道子是阳翟(今河南禹县)人,其人物、神鬼、山水、禽兽无所不精,在当时已有“冠绝于世,国朝第一”的美誉。^①宋代学者苏辙在比较之后认为,吴道子的画技胜过张僧繇。^②这当然也有时代发展的因素。吴氏画龙生动逼真。据《酉阳杂俎续集·寺塔记上》载:“(长安)西中三门里门南,吴生画龙及刷天王须,笔迹如铁。有执炉天女,窃眸欲语。”同书载“吴画连句”中有“惨淡十堵内,吴生纵狂迹。风云将逼人,鬼神如脱壁。其中龙最怪,张甲方汗栗。黑夜窸窣时,安知不霹雳”的描写。晚唐画家孙位也是一位画龙高手。他画的“春龙起蛰图”,“山临大江,有二龙自山下出。龙蜿蜒骧首云间,水随云气布上,雨自爪鬣中出,鱼虾

① 语见《唐朝名画录》。

② 苏辙在《栞城集·后集》卷二十一载:“于眉之福海精舍为行道天王,其记曰:集润州高座寺张僧繇。予每观之,辄叹曰:‘古之画者,必至于此,然后为极欤!’其后东游至岐下,始见吴道子画,乃惊曰:‘信矣,画必以此为极也。’”

随之，或半空而陨。一龙尾尚在穴前，踞大石而蹲，举首望云中，意欲俱往，怒爪如猩。草木尽靡，波涛震骇，涧谷弥漫，山下桥路皆没。山下居民老小聚观，阖户阃牖，人人惊畏，若屋颠坠。笔势超轶，气象雄放，非胸中磊落不凡，能窥神物变化，穷究百物情状，未易能也。”（《德隅斋画品》）前人的龙画，多单纯画龙，配以云水；孙位则是绘龙于山川人物之中，在表现神话题材的同时，揭示了龙与人的关系，这在历代龙画中是不多见的。孙位画龙不仅刻划细腻，还很注意气氛的渲染。释贯林“题成都玉局观孙位画龙”诗云：“我见苏州崑山佛殿中，金城柱上有二龙；老僧相传道是僧繇手，寻常入海共龙斗。又闻蜀国玉局观有孙遇迹，蟠屈身长八十尺；游人争看不敢近，头觑寒泉万丈碧。”（《禅月集》卷十二）诗中所言孙遇即孙位。现今可以见到的孙位作品，仅“高士图”卷一种，他的龙画我们只能根据记载去推想了。

宋代画龙高手最值得一提的是董羽、僧传古、陈容三人。董羽字仲翔，毗陵（今江苏常州）人；在五代南唐时任翰林待诏，后入宋，为图画院艺学。董羽对画龙艺术最突出的贡献，是他总结了前人及自己的创作经验，提出了一整套完整的画龙理论——《画龙辑议》。《画龙辑议》成书于906年前后，较郭若虚于1074年自序成书的《图画见闻志》要早100多年。（参见本书第三章第七节）我们今天所见的《画龙辑议》是靠伪托的《唐六如画谱》辑录流传下来的，其全文如下：“画龙者，得神气之道也。神犹母也，气犹子也。以神召气，以母召子，孰敢不至。所以上飞于天，晦隔层云；下潜于渊，深入无底，人不可得而见也。古今图画者，固难推其形貌。其状乃分三停九似而已。自首至项，自项至腹，自腹至尾，三停也。九似者，头似牛，嘴似驴，眼似虾，角似鹿，耳似象，鳞似鱼，须似人，腹似蛇，足似凤，是名为九似也。雌雄有别，雄者角浪凹峭，目深鼻豁，须尖鳞密，上壮下杀，朱火煜煜；雌者角靡浪平，目肆鼻直，须圆鳞薄，尾壮

于腹。龙开口者易为巧，合口者难为工。但要挥毫落墨，随笔而生。筋骨精神，伫出为佳。贵乎血目生威，朱须激发，波涛汹涌，若奋风云，鳞甲藏烟，鬃鬣肘毛，爪牙伏利，蜿蜒升降，鳞旋之间，噀其雨露，踊跃腾空，点其目则飞去，乃神笔之变化。昔张僧繇公，则其人也。”董羽所言画龙理论，对龙的形状有极为具体、细致的规定，尤其是对雌、雄龙性别特征的规定，可谓空前绝后，充满奇想。可惜的是，董羽的这一创造性理论，未能被历代画家所接受。从宋代以降以龙为题材的艺术作品看，仍旧都是雌雄难辨。董羽在强调形似的同时，更注重传神。他认为“得神气之道”，才是画龙的关键。神依形而存，形赖神而生，只有神形兼备，才能画出成功的龙来。《宣和画谱》卷九说董羽画龙“不为汀泞沮洳之陋，濡沫涸辙之游；喜作禹门砥柱，乘长风，破万里浪，惊雷怒涛，与之为出没，尽鱼龙超忽覆却之状。其笔端所得，岂惟壮观而已耶！”足见董羽对于画龙艺术，不仅是一位卓越的理论家，也是一位高超的实践者。董羽所画之龙或飞腾于云水之间，或倦卧于沙滩之上，或与山水、人物融为一体，其表现形式丰富多样。^①朱德润有诗云董羽“江叟吹笛，天龙夜降图”：“黑云冥冥江叟出，暮泊孤舟夜吹笛；怪雨盲风动地来，奔涛只欲沉江国。一声吹罢关河黑，乱石随波山树侧，云端夭矫见双龙，水气高寒星渐没。闻声解意似相感，一曲未终人听寂。……”（《存复斋文集》卷十）我们由此可知，该画不仅笔墨精妙，而且意境深沉幽远，耐人咀嚼。据《图画见闻志》卷四载，董羽在南唐时曾画李后主香花阁图屏，“及归朝后，太宗尝令画端拱楼下龙水四壁，极其精思。及画玉堂屋壁海水，现存。羽始被命画端拱楼龙、水，凡半载功毕，自谓即拜恩命。一日，上与嫔御登楼，时皇子尚幼，见画壁惊畏

^① 《宣和画谱》卷九载，当时御府所藏董羽画作十四幅，其中有“腾云出波龙图”、“战沙龙图”、“江叟吹笛图”等；又张宪《玉笥集》卷十载“董羽‘卧沙龙’：仰阁青牛首，横搯赤鲤腮；轻雷惊不起，直待早潮来。”

啼呼，亟令朽壤。羽卒不受赏，亦其命也。”董羽的龙画能骇哭小儿，足见其高超的画技。不幸的是，他吓哭的是皇子，这使他不仅未得皇帝赏识，连作品也被毁掉。这件事也说明，龙在被愚弄的百姓的眼里是神物，在画家的眼里是艺术题材，在皇帝的眼里只是玩物而已。僧传古，四明（今浙江宁波）人，也是一位由五代入宋的画家。在当时，他是与董羽齐名的画龙高手。据元代画史学家汤垕说，他画的龙“体势胜董羽，作水甚不逮”。（《画鉴》）郭若虚也说：“画龙唯五代四明僧传古大师其名最著。观其体则笔墨遒爽，善为蜿蜒之状。（皇建院法堂屏风，是其真迹）”（《图画见闻志·论画龙体法》）传古的画作颇多，故唐宋年间较为常见。据《宣和画谱》卷九载，当时御府藏传古画 31 幅，如“袞雾戏波龙图”、“穿石戏浪龙图”等等，皆为龙画。董道也说：“世传画龙工者，若吴淮、传古则常见之，张僧繇、曹不兴、冯绍政世未识焉。……”（《广川画跋·书阎士良画龙图》）画家的高深造诣，使其所画之龙活灵活现，人们惊叹之余口口相传，竟使僧传古的龙画充满了神奇的色彩。有人说他画龙如此逼真，是因为他见过真龙：“世谓传古尝遇真龙，而画尽得其形似，故妙于生意。唐贞元中，青龙斗死于徐州，其长才八尺，尾半之，尾端褊薄鳞，尾如大鱼，须长二丈，其本赤膜曼之，角长二尺，无歧出，腹下光白钜钅，此龙也。”（《广川画跋》卷五）又有人说他的龙画可以致雨：“僧传古坐龙，至元元年宣慰张顺斋为春旱，于范大师观迎此龙于严东平北宅。每旱张是图辄雨，此日亦然。龙苍驼蹲坐火云中，顶与鳞甲间皆有绿发。世所画皆螭蚓耳。”（《秋涧先生大全集·玉堂嘉话三》）尽管所言皆煞有介事，其实都是穿凿附会的传闻，况其论古已有之，不可真信；不过传古的龙画水平极高倒是千真万确的。陈容，字公储，号所翁，福唐（今福建福清）人，生活于南宋晚期。陈容一生坎坷。他至中年才中进士，终生只是一名小官吏，生活较为贫苦；然而他“才气豪一世，百家九流之说无不通，古今天下事事

物物必究极所以然，长章巨篇杰壮奇诡”。（李昂英《文溪集·送陈公储序》）他“善画龙，得变化之意。泼墨成云，喷水成雾，醉余大叫，脱中濡墨，信手涂抹，然后以笔成之，或全体，或一臂一首，隐约而不可名状者，曾不经意而得，皆神妙。”（《图绘宝鉴·宋》）《文溪集·送陈公储序》中言其画龙“酒酣气张，急取墨汁，作千万丈龙于尺素间，云蒸雨飞，天垂海立，腾骧天矫，幽怪潜见，疑前身豢龙氏役风驭霆尽护角鳞之族，故能逼真如此。”更为与众不同的是，他“每画成，辄自题跋，他人不可假也。”（《画继补遗》卷上）画家为自己的作品作题跋，陈容是开风气者之一。陈容独具特色的创作手法，决定了他的龙画必然具有雄奇狂放的风格；而其真正超越前人之处，在于其画中所包孕的深厚内涵。陈容画龙不仅限于刻划龙形、抒发情思，而主要是表达其政治观点与远大抱负。他在《二龙图》上自题云：“士君子受民社之寄，岂以弄戏翰墨为能事哉，其必有托兴者矣。吾闻君子之治乎期民也，作而新之如震斯惊，时而化之如泽斯溥，于以致雷雨满盈之功，于以成天地变化之造。是故勇以发至仁之心，诚以通至神之迹，则善体物者矣。”（《道园学古录》卷十一）单国强先生认为“陈容笔下的龙，集结着有德君子匡时济世的抱负和大丈夫创立勋业的壮志，在一定程度上也体现了中华民族的美德与正气”，^① 其言有理。值得庆幸的是，陈容有多幅真迹流传了下来，现见于各处收藏的有《墨龙图》（广东省博物馆藏）、《云龙图》（日本名古屋德川美术馆藏）、《五龙图卷》（美国纳尔逊美术馆）等。广东省博物馆藏《墨龙图》高 205、宽 131 厘米，用两幅绢拼成。画面绘一条四爪巨龙曲颈昂首腾跃于空，龙阔口长须、肘毛如剑，硕长的龙躯隐现于翻滚的云气之中，其笔力雄健，虚实相宜；画之右下方自题诗云：“扶河汉，触华嵩，普厥施，收成功，骑元气，游太

^① 单国强：《为龙传神》，《紫禁城》总第 44 期，1988 年。

空”。题、画相辅,更显得寓意深远、气势磅礴,令人叹为观止。(见本书图一)

明、清两代是中国画全面发展的时期。从传世的有龙形象的作品看,其表现手法与绘画技巧都更显成熟。如明代浙派画家汪肇的写意山水人物画“起蛟图”,描绘主仆二人于狂风骤雨之中行经山径,主人似闻惊雷驻足回首仰视,恰见天际翻滚的乌云之中有一条蛟龙奋爪腾空而上。此画笔法老辣、墨气淋漓;所绘情景虽世间所无,却合于情理;它成功地表现了人、雨、龙这三者的关系,给人以身临其境之感。(图版 100)工笔人物画中绘有龙形象的作品有明代佚名的“白描罗汉”卷等。该画卷长 314 厘米,其中绘有罗汉乘龙行于海上的场面,笔触轻灵飘逸,生动地表现了龙为神人所乘神畜的传统观念。(图版 99)这类神人乘龙的形象本属于常见的传统题材之一,然而却令明代画家盛著丢了性命。盛著字叔彰,浙江嘉兴人,是著名画家盛懋之侄。他善作山水、人物、花鸟,在明洪武年间供事内府。后来他奉旨画天界寺影壁,精心绘制了“以水母乘龙背”的壁画。不料这画竟令朱元璋大怒,盛著竟因“不称旨”而被“弃市”。^①在历史上,朱元璋是一位残杀无辜的暴君。他出身低微,内心深处的自卑心理使他患有龙过敏症。也许他认为盛著是用“龙被女人所乘”来奚落他这位“真龙天子”,遂制造了这起冤案。盛著的不幸遭遇,令人至今仍感愤愤不平。清代画龙高手中,最值得一书的是画家周昉(1649—1729 年)。周昉字昆来,河南嵩山人,工人物、花卉、走兽,尤善画龙。他不仅精于绘画,还精于拳术,尤善峨嵋枪法,其文武双全在历代画家称得上是唯一一人。周昉曾将自己所绘的一幅龙画悬于黄鹤楼,索值百两。竟有武弁想强夺此画,周昉与之争斗,令武弁败走。后有湖南丁司孔见到此画,叹赏备至,拟

^① 事见《画史会要》、《明画录》、《嘉兴府志》。

出金百两购画，周珥慨然道：“珥非必得百金也，聊以觐世眼耳。公能识之，是珥知己也，当为知己赠。”遂取画相赠。真是一条“威武不能屈，富贵不能淫”的好汉。雍正七年（1729年），周珥与张天来等准备在长江流域策划农民起义，不幸泄露机密，遭到官府迫害，终年81岁。^①周珥有多幅作品传世，他的“墨龙图”藏于南京博物院。该图纵129、横60厘米，画面为一条巨龙隐现于斑斓的云气之中，龙首基本上属于正面，长须巨口、双目如珠，显得苍老可畏；云气由淡墨晕染，尤如凝结的团块，可谓光怪陆离；画面充满奇诡恐怖的气氛。（图版101）清代学者张庚评周珥龙画云：“其画龙烘染云雾，几至百遍，浅深远近，蒸蒸霭霭，殊足悦目。画龙以云胜得矣，然烘染太过，非大雅也。”（《国朝画征录》）其论不无道理。也许周珥正是以这“神龙见首不见尾”的艺术造型来表现他的反清志向。我们至今观赏这幅“墨龙图”，仍感到其韵味无穷。

在中国绘画史中，龙画以至“鱼龙画科”并不占有重要地位。

二、龙 与 文 学

龙在古人的宗教、政治观念中具有一定的位置，龙纹又是现实生活中极为流行的纹像之一，龙自然要成为文学家笔下的素材。

诗歌是中国文学中产生最早的艺术形式之一。最早的诗歌总集《诗经》收集了西周初年至春秋中叶的305篇诗歌。《诗经》中所提到的龙多指器物上的龙纹，尤其以龙旗为最多，如“龙旗十乘”（《商颂·玄鸟》）、“龙旗阳阳”（《周颂·载见》）、“龙旗承祀”（《鲁颂·閟宫》）等等。这一点我们在本书第二章第四节“器物上的龙纹”中已有阐述。值得注意的是，上述诗句都出现在《诗经》的“颂”中，

^① 事见《国朝画征录》（清）、《清画家诗史》、《读画辑略》、《榆园画志》。

这是早期龙纹的性质所决定的。龙纹可以说是为祭祀而形成,又专门为祭祀而服务的;“颂”则是周王和诸侯用于祭祀或其他重大典礼的乐歌。《诗经·大序》说:“颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。”其中的《周颂》主要为西周初年周王朝的祭祀乐章,《鲁颂》是春秋时期鲁国的颂歌,《商颂》是春秋时期宋人追述祖业之作。只有高层统治者所进行的祭祀活动,才会出现以龙为纹饰的旗帜。《诗经》中的其他部份,如“国风”,多采自上古各国的民歌,其中不见与龙有关的内容,这充分说明了早期龙纹与人民的现实生活相距较远。

战国时期,南方的楚地又兴起了一种新的诗体——楚辞。大诗人屈原所作的《九歌》,是以楚地民间祭神巫歌为基础创作的。清代陈本礼《屈辞精义》中说:“九歌之乐,有男巫歌者,有女巫歌者,有巫覡并舞而歌者;有一巫倡而众巫和者。”然而《九歌》并不是巫歌的照录,而是经大诗人之手的再创作,因而它饱含了人的情感,充满了奇幻、曲折、幽深、瑰丽的艺术魅力。《九歌》中有很多涉及到龙的诗句,这些龙均属为神人驾车的神畜。如《云中君》“龙驾兮帝服”,《湘君》“驾飞龙兮北征”、“石濂兮浅浅,飞龙兮翩翩”,《大司命》“乘龙兮辚辚”,《河伯》“驾两龙兮骖螭”等等。(图 126)上述诗句无疑是龙基本含义的艺术化反映。屈原笔下的诸神,虽然同乘龙车,但其情态风姿毫不雷同:云中君辉煌壮丽,湘君哀婉缠绵,大司命狂傲洒脱,东君尊贵深沉,河伯轻灵飘逸;真可谓各臻其妙,异彩纷呈。

《楚辞》对后世的诗歌产生了极大的影响。曹魏时期,名列“竹林七贤”的嵇康崇尚老、庄学说,其《游仙诗》写得清峻警峭、超凡脱俗。“遥望山上松,隆谷郁青葱。自遇一何高,独立迥无双。愿想游其下,蹊路绝不通。王乔弃我去,乘之驾六龙。……”诗中意境明显接受了《楚辞》的影响。嵇康一生,刚强狂放,愤世嫉俗。他在政见

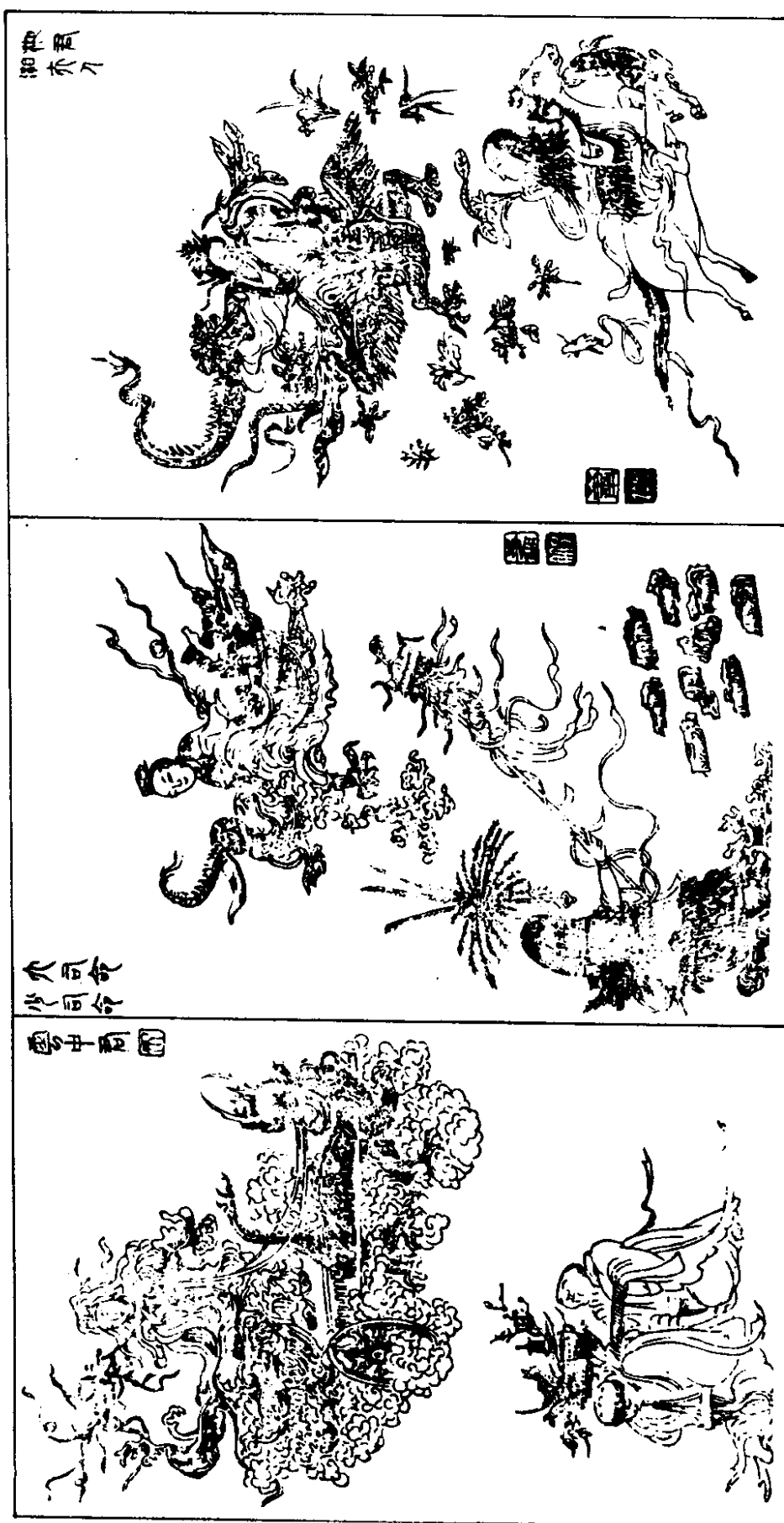


图 126 《离骚图》中云中君(左)、大司命少司命(中)、湘君湘夫人(右)木刻插图(清顺治二年刊本)

上倾向皇室,拒绝与司马氏合作,因而受到司马氏党徒的忌恨。嵇康曾以“潜龙”自喻,抒发其郁闷愤懑的心情。“潜龙育神躯,跃鳞戏兰池。延颈慕大庭,寝足俟皇羲。庆云未垂景,盘桓朝阳陂。悠悠非吾匹,畴肯应俗宜。殊类难通用,鄙议纷流离。……”(《述志诗》之一)以龙喻人在当时属于时尚。《晋书·嵇康传》称嵇康“有奇才,远辽不群……人以为龙章凤姿,天质自然”。足见当时人们也以龙、凤来赞美嵇康,以龙喻人或自喻皆无犯上之嫌。

随着诗歌的发展,以龙入诗的现象逐渐增多。隋唐以降,与龙相关的典故广见于诗中,然而专门咏龙的诗作,《全唐诗》48900余首诗中,仅有初唐李峤所作的一首。李峤,字巨山,曾与杜审言、崔融、苏味道并称“文章四友”。他曾创作专门吟咏凤、鹤、麟、象、羊、兔等20种动物的诗歌,龙只是其中之一。《龙》诗云:“衔烛耀幽都,含章拟凤雏。西秦饮渭水,东洛荐河图。带火移星陆,升云出鼎湖。希逢圣人步,庭阙正晨趋。”诗中使用了北方烛龙、龙饮渭水、尧获河图、黄帝铸鼎等典故,只是说明龙是一种神异的吉祥瑞兽,除此以外别无新意。据《山海经·大荒北经》言,北方烛龙“其暝乃晦,其视乃明”,因而烛龙又被人视作能控制时光的神兽。盛唐诗人李贺感叹时间如流、人生短暂,一腔怨气全泄在了烛龙身上。“天东有若木,下置衔烛龙。吾将斩龙足、食龙肉,使之朝不得回、夜不得伏,自然老者不死、少者不哭。”(《苦昼短》)诗人雄奇的才思与超人的胆略,令人惊叹不已。

赋是诗与散文相融合的一种文体,它滥觞于战国后期,至汉初已基本成熟。早期汉赋主要为寓志、遣怀、叙事、言理之作。汉武帝时,提倡辞赋,诱以利禄,遂使歌功颂德成了赋的基本功能之一。一些汉赋基本就是为帝王润色鸿业的宫廷文学。汉代以降,统治者多以“龙现”来标榜祥瑞,皇帝也多以龙自喻,因而以龙为主要题材的赋比诗要多一些。时代较早的作品当数三国时魏国缪袭的《青龙

赋》：“懿矣，神龙其知，惟时览皇。代之云为袞，九泉以潜处，当仁圣而睹仪。应令月之风律，昭嘉祥之赫戏。敷华耀之珍体，耀文采以陆离。旷时代以稀出，观四灵而特奇。是以见之者景骇，闻之者奔驰。观夫神龙之为形也，盖鸿洞轮硕，丰盈修长，容姿温润，蜿蜒成章，繁虺蚪，不可度量。远而视之，似朝日之阳；迩而察之，象列缺之光。燦若鉴阳和映瑶琼，睇若望飞云曳旗旌。或蒙翠黛，或类流星；或如虹蜺之垂耀，或似红兰之芳荣。焕璘彬之瑰异，实皇家之休灵，奉阳春而介福，赉万国之嘉祯。”综观整篇文字，极尽铺陈堆砌之能事，而实际内容却极为陈腐而空洞。这种赋粉饰太平于外，炫耀文采于内，除此以外还能有什么意义呢？！写“龙赋”最多的是唐代潘炎。唐中宗景龙二年（708年）秋九月五日，有传言说“黄龙见于上党伏牛山之南冈，留久之”；景龙三年（709年）六月十五日，又有传言说“黄龙再见于牛山”。这两次传言《旧唐书》、《新唐书》均不见载，足见当时并没有多少人相信。潘炎却认为这两次“龙现”是“彰圣人之德也”，“天意汲汲于圣人”，特作《黄龙见赋》与《黄龙再见赋》。景龙二年夏四月十七日，唐中宗李显在厅事假寐，白云观道士宋大辩等三十人竟诈称“同见赤龙据案”，这显然是方士之流附会汉高祖事的谄媚之语，亦为史籍所不载。潘炎竟也应声附合，又作《赤龙据案赋》，赋中有“群居愕视，圣作物睹，赫然龙光，真我明王”之句，其谄颜媚态跃然纸上。历代赋作中，“龙赋”以唐、宋为最多，当时的一些文学大家也未能脱俗，如钱起作《西海双白龙见赋》、白居易作《黑龙饮渭水赋》、王安石作《龙赋》等等。然而，大诗人的手笔往往能化腐朽为神奇。如白居易在《黑龙饮渭水赋》中描写龙饮渭水时的风采：“于是，下长流，俯高岸，状骀骀以矫矫，光灿灿而烂烂；紫云随而瑞气氤氲，白日照而文章炳焕。闻之者心骇而易色，睹之者目眙而改观。呼吸而声起风雷，宛转而势超云汉。尔其矫首陆梁，拖尾回翔，蹈流鸣跃，劈波腾骧。饮清澜之澹澹，喷素

浪之浪浪；顿颌而碎珠迸落，奋髯而细雨飞扬。蓄水族则鱣鲔奔走，骇泉室则鼃鼃伏藏。……”诗人虽虚写神物，但笔到之处，龙之形神毕现、气势逼人，令人有亲临目睹之感。这类“龙赋”虽并无新鲜意境，但自有其文学价值。宋代王安石毕竟是大政治家、大思想家，他写《龙赋》，着重写龙的理性：“龙之为物，能合能散，能潜能见，能弱能强，能微能章。惟不可见，所以莫知其乡；惟不可畜，所以异于牛羊。变而不可测，动而不可驯。则常出乎害人而未始出乎害人，夫此所以为人，为人无止；则常至乎丧己而未始至乎丧己，夫此所以为智。止则身安，曰惟知几；动则物利，曰惟知时。然则龙终不可见乎，曰与为类者常见之。”王安石显然是在以龙喻人，其篇末两句，又不乏讽刺的味道。

中国小说滥觞于魏晋南北朝时期。当时处于萌芽状态的小说，“志怪”者占大多数。其中与龙有关的小说均仅粗陈梗概，无曲折情节与文学性描写，而其内容均为龙基本含义的泛衍。以当时志怪小说的代表作《搜神记》为例，其间言龙为神人坐骑者如《卷一·十二》：“陶安公者，六安铸冶师也。数行火。火一朝散上，紫色冲天，公伏冶下求哀。须臾，朱雀止冶上曰：‘安公安公，冶与天通。七月七日，迎汝以赤龙。’至时，安公骑之，从东南去。城邑数万人，豫祖安送之，皆辞诀。”言龙为影响云雨之神兽者如《卷二十·一》：“晋魏郡亢阳，农夫祷于龙洞，得雨，将祭谢之。孙登见曰：‘此病龙雨，安能苏禾稼乎？如弗信，请嗅之。’水果腥秽。龙时背生大疽，闻登言，变为一翁，求治，曰：‘疾痊当有报。’不数日，果大雨，见大石中裂开一井，其水湛然，龙盖穿此井以报也。”我们由此可窥得魏晋南北朝时期“龙小说”之一斑。隋唐以降，小说创作有了长足的长进。在唐代传奇中，龙常常以重要角色出现。就宋代类书《太平广记》收集的唐传奇而言，与龙有关的小说就有十余篇。较为典型的如：梁载言《梁四公记》中的“震泽洞”，言洞庭山南洞穴中有龙宫，梁武帝

派人谒见龙王,求得宝珠的故事;李復言《续玄怪录》中的“李靖”,言唐卫国公李靖入仕前夜行迷路偶宿龙舍,适逢龙子不在,遂代龙降雨的故事;张读《宣室志》中的“任顓”,言隐士任顓居深山中,有龙化作老人求其相助,与道士斗法的故事;郑还古《博异志》中的“许汉阳”,言汝南许汉阳舟行洪饶间,竟抵龙女宅,与龙女盘桓交往的故事。而其中最为精彩的,当数李朝威的《柳毅传》。该小说言书生柳毅应举下第,途经泾阳,适逢受其夫泾阳君及公婆虐待的洞庭龙女牧羊。柳毅受龙女之托奔赴洞庭龙宫传书,龙女得以被其叔父钱塘君营救回归洞庭。龙女深感柳毅恩情,钱塘君即“因酒作色”,力劝柳毅与龙女成婚,被柳毅严辞拒绝。后龙女变幻容貌,假称为卢氏女,终于与柳毅成为眷属。其故事情节曲折,人物性格鲜明,铺叙细腻,文辞华艳,堪称难得的佳作。小说中写钱塘君闻柳毅传信愤然出行:“语未毕,而大声忽发,天拆地裂,宫殿摆簸,云烟沸涌。俄有赤龙长千余尺,电目血舌,朱鳞火鬣,项掣金锁,锁牵玉柱,千雷万霆,激绕其身,霰雪雨雹,一时俱下。”写龙女返回洞庭与柳毅相见:“俄而祥风庆云,融融怡怡,幢节玲珑,箫韶以随。红妆千万,笑语熙熙。后有一人,自然蛾眉,明珰满身,绡縠参差。迫而视之,乃前寄辞者。然若喜若悲,零泪如系。须臾红烟蔽其左,紫气舒其右,香气环旋,入于宫中。”作者以其回旋如意的笔锋,蘸以浓丽的色彩,描写不同的情态,令人如闻如见,非大手笔不能达此境界。唐传奇中的龙虽为一方之神,但其神职地位不高,神通也有限。他们多愿与人为友,仰慕君子的高义,希望获得能人的帮助;然而他们又属兽类,以带有兽性而有异于人类。《柳毅传》中柳毅不满钱塘君之蛮横时斥责道:“玄山之间,鼓以鳞须,被以云雨,将迫毅以死,毅则以禽兽视之,亦何恨哉!”而钱塘君竟“逡巡致谢曰:‘寡人生长宫房,不闻正论。向者词述狂妄,唐突高明;退自循顾,戾不容责。幸君子不为此乖间可也。’”柳毅的轩昂气宇,钱塘君的羞颜愧貌跃然

纸上。我们从中也可看到唐人心目中龙与人的关系。故宫博物院藏元代朱君璧所作的《龙宫水府图》描绘的很可能就是《柳毅传》中柳毅抵龙宫，龙王率水族出迎，主客见礼时的情景。画中龙王呈老翁状，宽衣广袖，有仙人之风；龙王身后诸水族形态怪异，又有夜叉张口打开海水；柳毅儒生打扮，拱手施礼，有侍从牵马立于身后。画面上方翻滚的海浪与下方龙人相揖的斯文场面形成动静对比，画中人物刻画细腻，饶有情趣。（图版 103）然而，中国神话中象《柳毅传》这样有礼有义有情的龙王实在太少，元代戏剧家李好古的《张生煮海》就描写了一个与《柳毅传》情节完全相反的故事。其故事梗概为：“潮州张羽读书于海滨石佛寺，遇东海龙王女琼莲夜来听其鼓琴，爱而赠以冰蚕鲛绡帕，嘱其持此为信，于八月中秋至龙宫求婚。及期，张羽寻至沙门岛，见白浪滔天，入海无路。乃呼天号地，拜祈神祇，朝夕无间。遇华山毛女仙姑经此，悯其痴情，以银锅、金钱、铁杓三宝予之。令置金钱于银锅，以铁杓舀海水而煮之，水煎一分，海水当去十丈。张生如其法而煮之，海水沸涌，龙宫生焰，水族惶恐万状。龙王令巡海夜叉讯得其情，不得已，乃以琼莲妻之，迎张生于龙宫成婚焉。”^①《张生煮海》中的龙王完全是一幅人间势利小人的面孔，对付这类人只有还以颜色一法。李好古创作此剧，显然融入了对当时世态炎凉的愤懑；剧情所强调的抗争精神，则令人耳目一新。像这样品质低劣的龙王，之所以能被广大观众所接受，也说明了龙王在人们心目中的地位实在不高。中国小说发展到了明代，出现了空前繁荣的局面。此时的神魔小说，受到宗教的不同程度的影响，充满了大胆、奇异的幻想。在当时的神魔小说中，常常出现与龙有关的情节。成书于明隆庆至万历年间的《封神演义》系许

① 所引《张羽煮海》故事梗概采自袁珂：《中国神话史》第十章“唐五代的神话”，上海文艺出版社，1988年。

仲琳所作(一说陆西星作)。该书第十二回“陈塘关哪吒出世”,即以哪吒与东海龙王争斗的故事为主线。故事写商纣时期陈塘关总兵李靖的幼子哪吒学道于太乙真人,一日偶至东海口上的九湾河边用师傅所赠法宝七尺混天绫洗澡,哪知“摆一摆,江河晃动;摇一摇,乾坤动撼。……不觉那水晶宫已晃的乱响。”由是得罪东海龙王敖光。哪吒与前来问罪的龙王三太子敖丙的对话十分有趣:“敖丙曰:‘孤乃东海龙君三太子敖丙是也。’哪吒笑道:‘你原来是敖光之子。你妄自尊大。若恼了我,连你那老泥鳅都拿出来,把皮也剥了他的。’……哪吒抢一步赶上去,一脚踏住敖丙的颈项,提起乾坤圈,照顶门一下,把三太子的元身打出,是一条龙,在地上挺直。哪吒曰:‘打出这小龙的本像来了。也罢,把他的筋抽去,做一条龙筋绦与俺父亲束甲。’”后来,龙王敖光到天宫向玉帝告状,又被哪吒拦住痛打:“哪吒看见敖光在此等候,心中大怒,撒开大步,提起手中乾坤圈,打敖光后心一圈,打了个饿虎扑地,跌倒在地。哪吒赶上去,一脚踏住后心,……拎起拳来,或上或下,乒乒乓乓,一气打有一二十拳。……古云:‘龙拍揭鳞,虎怕抽筋。’哪吒将敖光朝服一把拉去了半边,左肋下露出鳞甲。哪吒用手连抓数把,抓下四、五十片鳞甲,鲜血淋漓,痛伤骨髓。敖光疼痛难忍,只叫‘饶命!’”作者笔下的东海龙王在一个幼童眼中竟若无物,继而又被幼童“打翻在地,再踏上一只脚”,令人忍俊不禁。书中对龙王的揶揄,并不能说明作者具有多么强烈的反封建思想。实际上,这只是对前代流行的斗龙神话(如《张生煮海》等)的一种变化与发挥而已。值得注意的是,在文字狱大兴的明代,像这样对龙大不敬的文字竟未遭到非难,足见“帝王即龙”的说法只是一种比喻,在一般情况下是没有人认真对待的。吴承恩创作的著名神魔小说《西游记》约成书于明万历年间,书中所写之龙主要为掌管云雨河海的龙王。该书第三回“四海千山皆拱伏 九幽十类尽除名”中,写孙悟空使用闭水法径入东洋海

底,向东海龙王敖广乞要兵器,获得原被大禹治水时用来定江海浅深的“如意金箍棒”;后南海龙王敖钦、北海龙王敖顺、西海龙王敖闰又分送悟空金冠、金甲、云履。四海龙王虽“甚是不平”,却不敢拒绝。该书第九回“袁守诚妙算无私曲 老龙王拙计犯天条”中,写泾河龙王与术士袁守诚打赌,竟故意“违了玉帝敕旨,改了时辰,克了点数,犯了天条”,终被人曹官魏征斩首。该书第十五回“蛇盘山诸神暗佑 鹰愁涧意马收缰”中出场的“孽龙”充任的角色最为重要。该龙本西海龙王敖闰之子,因“纵火烧了殿上明珠,他父告他忤逆,天庭上犯了死罪”,后被观世音菩萨所救,令其充任唐僧脚力以功赎罪,是为唐僧赴西天一路乘骑的“白龙马”。后至西天,被揭谛推入化龙池中,“须臾间,那马打个展身,即退了毛皮,换了头角,浑身上长起金鳞,腮颌下生出银须,一身瑞气,四爪祥云,飞出化龙池,盘绕在山门里擎天华表柱上。”《西游记》中以龙为马的情节,显然是龙为神人坐骑这一传统观念的泛衍。^①至于其他龙的身份与特征也均与传统的龙的观念相一致,并没有什么本质上的区别。小说至清代已走向衰落。曾在明代风靡一时的长篇神魔小说已然绝迹,只有蒲松龄所作的短篇小说集《聊斋志异》继承了六朝志怪、唐代传奇的优良传统,并达到了一个新的高峰。《聊斋志异》中与龙有关的小说达10余篇,可惜内容多为市井相传的穿凿附会之语,以至荒诞无稽之谈,作者也只是简述故事梗概,缺乏精彩的描写。如“猪婆龙”：“猪婆龙,产于江西。形似龙而短,能横飞;常出沿江岸扑食鹅鸭。或猎得之,则货其肉于陈、柯。此二姓皆友谅之裔,世食婆龙肉,他族不敢食也。一客自江右来,得一头,繫舟中。一日,泊舟钱塘,缚稍懈,忽跃入江。俄顷,波涛大作,估舟倾沉。”此间所言“猪婆龙”无疑说的是扬子鳄,只是在流传过程中产生了曲解与变形罢

^① 参见本书第二章第五节“人神通天的助手与坐骑”。

了。又如“蜃龙”：“于陵曲银台公，读书楼上。值阴雨晦暝，见一小物，有光如萤，蠕蠕而行。过处，则黑如蚰迹，渐盘卷上，卷亦焦。意为龙，乃捧卷送之。至门外，持立良久，螭曲不少动。公曰：‘将无谓我不恭？’执卷返，乃置案上，冠带长揖送之。方至檐下，但见昂首乍伸，离卷横飞，其声嗤然，光一道如缕；数步外，回首向公，则头大于瓮，身数十围矣；又一折反，霹雳震掠，腾霄而去。回视所行处，盖曲曲自书笥中出焉。”（图 127）明眼人一望可知，这明显是汉代许慎释龙的艺术性翻版，若非乡间腐儒的穿凿，也是好事文人的杜撰；只是故事经蒲氏妙笔一写，立即有声有色，宛如真事罢了。书中唯一具有“聊斋”风采的龙小说是“晚霞”。其故事梗概是：五月五日，吴越有斗龙舟之戏，舞童蒋阿端在表演时落水，竟至龙宫，被龙窝君收作舞伎；后与舞女晚霞相爱，二人冒死返回人间，然而世间的“王”又欲强夺晚霞，竟至晚霞毁容。这篇小说当是唐代流行的龙女故事的翻版，然而作者强调了主人公对纯真爱情的追求与对封建压迫的反抗，抒发了百姓胸中的悲愤与哀怨，这就使这篇神话故事有了明显的现实意义。

综上所述，龙那雄奇威武的外貌、圣灵神异的特性、光怪陆离的身世，自古以来就引起了文学家的幽思遐想，为异彩纷呈的中国文学增色不少。至于龙在文学作品中充任的角色，与我们所阐述的龙的定义与基本含义是完全一致的。文学家笔下的龙无非是一种神兽，它可以上天入海，可以担任神职，可以与人类结下恩恩怨怨，充当人类的朋友或敌人；然而它们与人类全无血缘关系，更不是什么“中华民族的祖先”。中国人对龙素来是“尊而不亲”，更确切地说，是好奇多于崇敬，利用多于膜拜。



图 127 《详注聊斋誌异图咏》中“螫龙”插图

(清光绪同文书局石印本)

三、龙与民俗节日

中国的民俗节日中,有不少与龙相关者。这些节日的活动丰富多彩,富有浓郁的民族特色,散发着清新的乡土气息。

农历正月十五是汉族的元宵节,又称上元节。中国道教有“天官当令是上元”的说法,据说天官正月十五日生,上元之夜家家要点灯庆贺,因而这一天又称“灯节”。东汉明帝信奉佛教,他要求宫廷、寺院在上元之夜“燃灯表佛”,又命士族、百姓一律挂灯敬佛。于是,灯节逐步演变成了汉族民间的盛大节日。正月十五元宵节本与龙无关,我们所要谈的是灯节必要进行的舞龙灯。宋人吴自牧在《梦粱录》中有关于南宋龙灯的记述:“元宵之夜……草缚成龙,用青幕遮草上,密置灯烛万盏,望之蜿蜒如双龙之状。”吴氏所说的似乎是静止观赏的龙灯。南宋龙灯亦有由人舞弄者,南宋大词人辛弃疾即有“凤箫声动,玉壶光转,一夜鱼龙舞”的诗句。明清两代,舞龙灯之风更盛。据清道光年间《沪城岁事》载:“游手环竹箔作笼状,蒙以绉,绘龙鳞于上,有首有尾,下承以木柄旋舞,街巷前导为灯牌,必书‘五谷丰登,官清民乐’。”近人徐珂撰《清稗类钞》记述了晚清宫廷灯节舞龙灯之事:“十五日为灯节,夜悬各灯,或如鸟兽,或如花果,悉以白纱制之,上加彩绘。有一灯为龙形,约长十五尺,支以十竿,太监十九执之,又一监在前执一灯球,取龙珠之意。”清嘉庆姚元之《竹叶亭杂记》亦载:“今圆明园正月十五日,筵宴外藩,放烟火,转龙灯。其制人持一竿,竿上横一杆,状如丁字。横竿两头,系两红灯,按队盘旋,参差高下,如龙之宛转。少倾则中立,向上排列‘天下太平’四字。”清康熙李振声《百戏竹枝词》“龙灯斗”诗云:“屈曲随人匹练斜,春灯影里动金蛇。烛龙神物传山海,浪说红云露爪牙。”舞龙灯并非只灯节才有,凡节日如春节、中秋以至各种庙会均

有此项活动。在中国传统观念中,龙是祥瑞兽,人们用灯模拟龙的形象,无非是取其吉祥除祟的含义。

舞龙灯的前身是汉代的“鱼龙漫衍”之戏。据《汉书·西域传赞》载:“遭值文、景玄默,养民五世,天下殷富,财力有余,士马强盛。……设酒池肉林以飨四夷之客,作巴俞都卢、海中矜极、漫衍鱼龙、角抵之戏以观之。”唐人颜师古注云:“漫衍者,即张衡《西京赋》所云‘巨兽百寻,是为漫衍’者也。鱼龙者,为舍利之兽,先戏于庭极,毕乃入殿前激水,化成比目鱼,跳跃激水,作雾障日,毕,化成黄龙八丈,出水敖戏于庭,炫耀日光。《西京赋》云‘海鳞变而成龙’,即为此色也。”颜氏之注采自《汉官典仪》,其间所云鱼化龙的表演似属于杂技中的“幻术”^①,而“体长八丈”之龙,很可能就是类似龙灯的经人要弄的龙模型。山东沂南北寨村东汉晚期画像石墓中室东壁上的乐舞百戏石刻为我们提供了汉代鱼龙之戏的形象资料。^②画面的场面与颜师古注所云有所不同,可能属于另外一种形式。戏中之鱼形体硕大,明显系人工制作;鱼左侧有人单腿跪地,以右肩负鱼,鱼右侧有二人站立,均以右手举鼗鼓摇动,后面一人的左手似在持鱼的尾部。鱼的前面为一四足奔跑之龙。龙双角、鳞身、双翼、长尾,背上负一大圆口双耳瓶;瓶上立着一位扮演羽人的小孩,双手持一带羽葆的长幢耍弄。龙前一人,左手持短挺,右手持鼗鼓向龙摇动;龙后一人,左手持鞭,右手亦持鼗鼓举摇,气氛热烈异常。(图 128)从画中龙的身材和姿态分析,它应是由马扮装的,犹如今天的化装马戏。同一画面中,还有龙车之戏。画面为三匹扮装成双角、双翼、鳞身之龙形的马拉戏车飞奔,戏车带有方舆;御者头戴巾,坐于式上,左手持六辔,右手扬鞭;车箱中心树起一面大建

① 参见傅起凤、傅腾龙:《中国杂技史》,上海人民出版社,1989年。

② 曾昭燏等:《沂南古画像石墓发掘报告》,文化部文物管理局,1956年。

鼓，建鼓上部竿子的顶端设一方板，板上有小儿倒立，动作十分惊险；车箱中更有四人奏乐，其声若闻。（图 129）联想汉代祈雨造土龙令人围而舞之的场面，^① 汉代的这鱼龙之戏亦当采自祭祀巫术中祀神、娱神的表演形式。

人们在节庆之时舞龙灯，主要是为了增添节日的气氛，寻求欢乐。贫苦的百姓幻想舞龙灯能带来好运，富贵豪门则主要是为了享乐。巴金先生在小说《家》中，用他那生花的妙笔描写了民国初年四川豪门烧龙灯的恶作剧：“龙灯随着锣鼓声进来，停在二门外的大天井里。大门已经关上，免得外面的闲人混进。锣鼓不住地响着，龙灯开始舞动了。这条龙从头到尾一共九节，是用竹条编扎成的，每一节，中间插着蜡烛，外面糊了纸，画上鳞甲。玩龙灯的人便拿着下面的竹竿，每个人持一节。前面另有一个人持着一个圆圆的宝珠。龙跟着宝珠舞动，……活像一条真龙在空中飞舞了。旁边的锣鼓声正好助长了它的威势。爆竹声忽然响起来，空中现了火花。龙乱舞着，像发了怒似的。鞭炮开始往龙的身上落，它不住地往左右两边躲闪，又像受了惊似地在空中乱跳。锣鼓响得更厉害了，就像那条受了伤的龙在呼啸一样。……几个轿夫拿着竹筒花炮在旁边等了一些时候，便轮流地燃放起来，把花炮对着玩龙灯的人的光赤的身上射。龙开始发狂了，它拼命往下面滚，来迎接花炮里射出来的金花。它抖动着。人们只看见它的身子在滚。……那般玩龙灯的人有着结实的身體，有着坚强的腕力。……后来花炮烧得更近了，他们毕竟有着人的血肉的身体，受不了剧烈的痛，他们终于忍不住痛，逃开了。这样一来那条威武地飞动着的龙就被肢解了，分成了九段。每个人拿着一段四处奔逃，彼此不相呼应了。龙的鳞甲已经脱落，身子从头到尾，差不多都烧成了一个空架子。……”龙在

^① 参见本书第四章第二节。



图 128 山东沂南县北寨村东汉晚期大型画像石墓中室东壁上横额鱼龙戏石刻中的龙戏

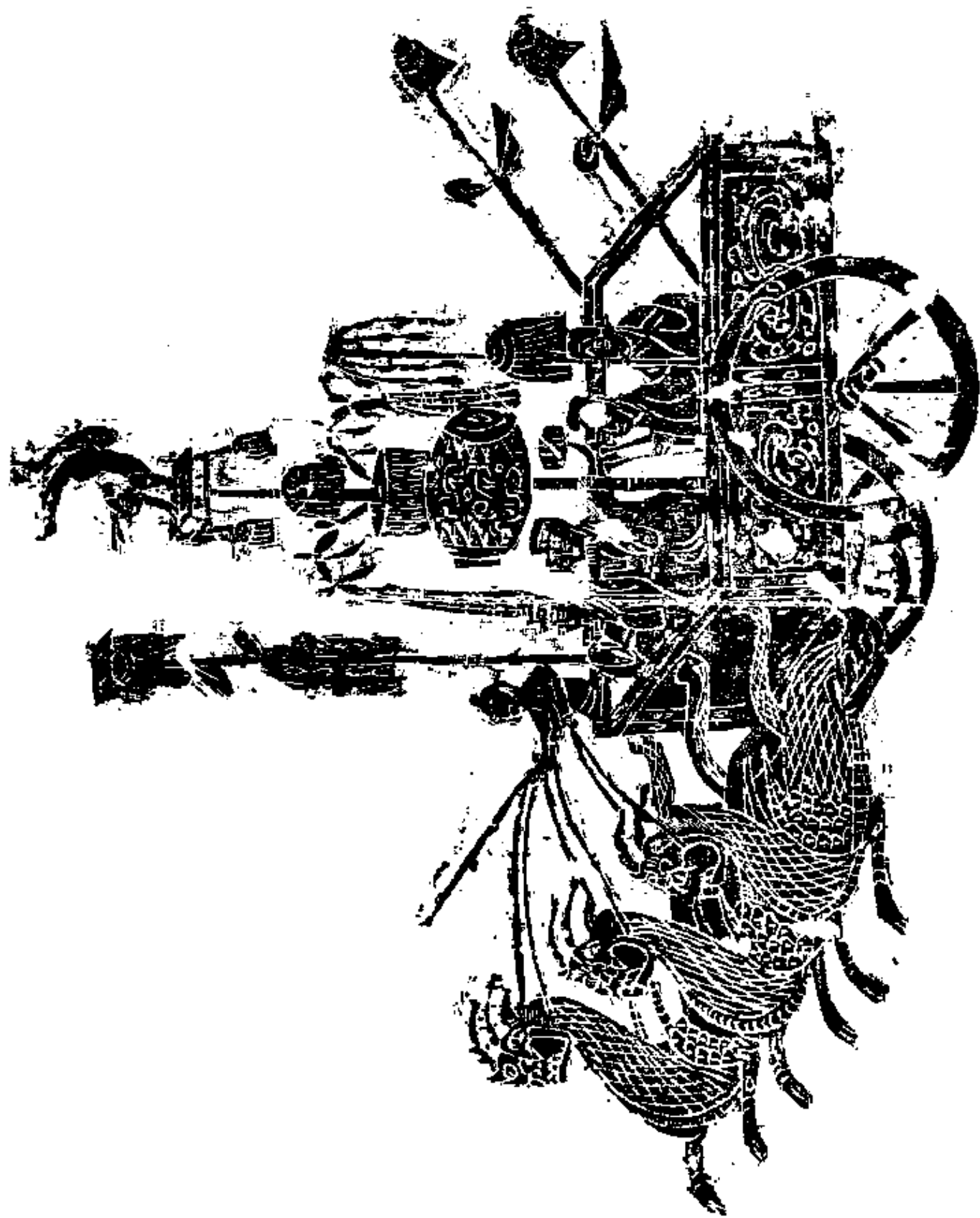


图 129 山东沂南县北寨村东汉晚期大型画像石墓中宣东壁上横额的龙车戏石刻

金钱与权势面前,就是这样一种被污辱、被取乐的角色。民间真正敬龙的是贫苦百姓。安徽、江西及香港等地有舞草龙之俗,舞龙毕,要烧纸箔、放鞭炮,将草龙送至河中,意为使龙回归龙宫。

农历二月初二为汉族的“龙抬头节”。此时正值惊蛰、春分时节,大地逐渐转暖,民俗认为蛰伏一冬的龙正是在这一天抬头活动的,以后雨水也就多了起来。寻根求源,“龙抬头节”可能是从上古的“龙见而雩”演化来的。明人沈榜的《宛署杂记》有关于“二月引龙,熏百虫”的记载:“宛人呼二月二日为龙抬头。乡民用灰自门外蜿蜒布入宅厨,旋绕水缸,呼为‘引龙回’。用面摊煎饼。熏床炕令百虫不生。”很明显,所谓“引龙回”的方式带有很强烈的巫术色彩。中国北方多旱少雨,将龙引入家中图的是风调雨顺,于是也就产生了“二月二,龙抬头;大仓满,小仓流”的民谚。北方一些人家在这一天还用彩纸、草节、细秫秸等穿成串悬于房梁之上,称“穿龙尾”,也是留龙在家之意。民俗还认为这一天人们的食物都为龙身上之物,如:面条是龙须、烙饼是龙鳞、饺子是龙耳等等。于是人们在二月二多吃面条、烙饼,因食龙之须、鳞对龙无多大伤害;最忌的是吃米饭,因为米饭是龙子,一顿米饭要伤害多少龙的性命。闺中妇女还忌用针线,以免不小心扎伤龙目。以上活动体现了龙与百姓生活息息相关的特点。

“端午节”为农历五月初五。按地支推算,“五”为“午”;“端”即“初”,故而得名。端午节的历史极其悠久,节日风俗也极为丰富,其中一些活动与龙有关,闻一多先生曾将端午节称为“龙的节日”。赛龙舟是端午节最重要的活动。古时皇家龙舟的制作极为奢华,如南宋画院待诏李嵩所画《中天戏水册》中的大龙舟,头、尾、鳞、鬣皆雕镂金饰,舟上建层楼台观,楫曲安设御座,两舷各三桨,气势雄伟,金碧辉煌。(图版 102)龙舟竞渡规模亦宏大壮观,官员、百姓以至深闺少女都要临水观看。唐代诗人张建封有《竞渡歌》写其精彩场

面：“鼓声三下红旗开，两龙跃出浮水来，棹影斡波飞万剑，鼓声劈浪鸣千雷。”以龙舟竞渡为题材的传世画作以元代画家王振鹏所作《宝津竞渡图卷》、《龙池竞渡图卷》、《龙舟图卷》最为著名。台北故宫博物院藏清人所作《十二月令图·五月景》所绘赛龙舟情景极为精细：画面中七艘龙舟分左右两条水道奋力争先；龙舟的形制不一、色彩各异；每船六对桨手动作齐整、训练有素；岸边老幼妇孺相聚观看，气氛热烈感人。（图版 98）端午节划龙船风俗的起源，一般都认为与战国楚诗人屈原有关。这种说法的文字记载最早见于南朝吴均的《续齐谐记》：“楚大夫屈原遭谗不用，是日（指五月初五）投汨罗江死，楚人哀之，乃以舟楫拯救。端阳竞渡，乃遗俗也。”其实这种说法并不可靠，因为龙舟的出现早在屈原投江之前。像屈原在《九歌·东君》中歌唱的“驾龙辀兮乘雷”，很明显说的就是龙舟；而长沙子弹库楚墓出土的“人物驭龙图”中的龙，也呈现舟的形状。^①由此看来，在楚人的观念中神仙常常是乘龙舟飞行的。具体到现实世界，龙舟是祭祀仪式中的一个节目，淮阴高庄战国墓出土的刻纹铜器上就有巫师驾驭兽类（虎？）拉龙舟形车行进的场面。^②（图 130）端午节的真正起因应是辟邪消灾。“五”（午）是天干中中间的数字，因而被古人认为具有极盛的含义；盛极而衰，因而它又包含着不祥的因素。因此古人认为五月是“恶月”，汉代的很多古籍都有“不举五月子”的记载。五月初五更是不祥，旧俗在这一天要将未满周岁的幼儿带到外婆家躲藏，称“躲午”，这显然具有躲避灾难的含义。端午节的一系列活动，如沐香汤（以艾叶、菖蒲煮水沐浴）、悬艾（在门首悬挂艾蒿）、缠五色丝（用五色丝线缠于手腕、脚腕上）、挂老虎素（用彩绸缝扎成粽子、辣椒、扫帚、布老虎等串以彩线挂于胸

① 参见本书第二章第五节“人神通天的助手与坐骑”。

② 资料参见淮阴市博物馆：《淮阴高庄战国墓》，《考古学报》1988 年 2 期。

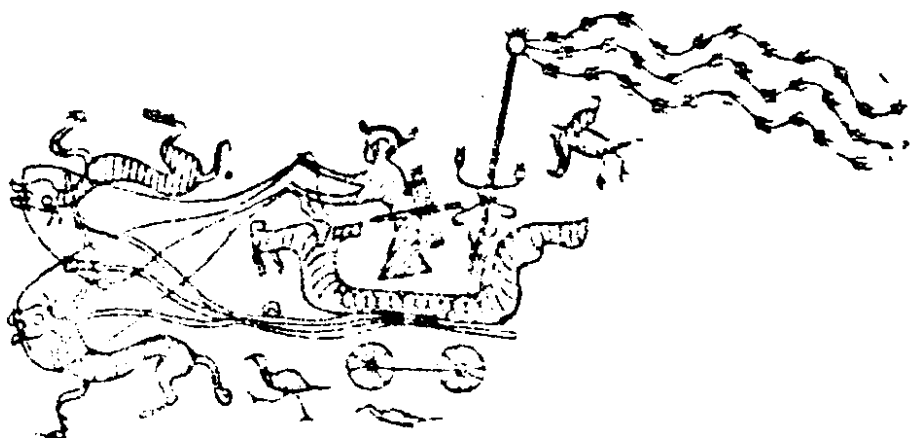


图 130 江苏淮阴高庄战国墓出土刻纹铜器上的“巫师驭兽拉龙舟形车”的纹饰

前)、饮雄黄酒、挂钟馗像等等,都以辟邪除祟为主旨。至于龙舟竞渡,当是祭神娱神祈获保佑的一种形式。然而中国人素来崇敬忠臣孝子,加上随着时代的进步,人们的巫术观念日益减弱,由附会而来的纪念屈原之说也就逐渐被人们所接受,而端午节的原始含义反而湮灭了。

中国的少数民族中,也有许多与龙有关的节日,不同民族节日的时间、内容与活动亦不尽相同。主要分布于中国中南地区的壮族、瑶族和西南地区的哈尼族均有“祭龙节”。壮族的祭龙节在农历二月间。祭时,由村中两户或数户人家轮流负担祭祀用的鸡、猪等祭品。壮族人认为,每年杀猪“祭龙”,可保人畜平安。祭祀之日,外寨人骑马或戴斗笠者均不得通过寨心。瑶族的祭龙节在农历三月初三,祭龙的活动还包括求谷魂、祭谷娘、祭盘古、祭玉皇、祭神农等。祭时要杀猪献供,猪由全寨人出钱购买,祭毕由全寨人分食。妇女不参加祭祀仪式,由男人给她们带回一些祭品。哈尼族的祭龙节在农历二月初二。是日,聚居在红河南岸哀牢山中的哈尼族人选出两位英俊的男青年扮成姑娘,在“龙头”带领下,由众人簇拥周游寨子。据说哈尼族的祭龙节是为了纪念两位曾为哈尼人除害的英雄

日则和努戛的。分布于中国西南地区的崩龙族有“祭龙王节”，节日多在农历三月间。是日全村前往清水池，巫师燃烛、念经，将画有龙的图画放于水面，众人随之叩拜，并杀猪、鸡献祭，求龙王保佑风调雨顺。主要分布于云南省的普米族有“龙潭祭节”，兰坪普米族的龙潭祭节在农历正月、二月，宁蒗普米族则在农历三月、七月。普米族人各家均有自己的“龙潭”，大都在深山密林或山涧峡谷中。祭龙潭节时，全家同往自己的龙潭歇宿三日，用木棍、木板搭成高台称“龙塔”，龙塔前树百尺标竿，上挂7个用鸡毛麻线拴成的七角斗架，为龙神住处；然后以酒、牛奶、酥油、乳饼、茶叶、鸡蛋等食物祭于龙塔之上；请巫师登坛祭祀，求龙神保佑人畜兴旺、五谷丰登。祷毕，将涂有酥油的50个面偶投入龙潭。云南河口大瑶山瑶族尚有“龙公、龙母上天节”。龙公上天节为农历八月二十日，龙母上天节为农历七月二十日。是日，当地瑶族百姓祭龙之后，还要举行龙公、龙母的升天仪式。中国民族众多，与龙有关的节日不胜枚举，故不再赘述。上述各民族的与龙有关的节日虽各具特色，但其本质含义却是一致的，即以龙为兴云布雨、掌管福祸之神。无论汉族还是其他民族，其文化中的龙的含义都是一致的；也就是说，各民族所尊奉的龙是同源的，只是在各自的发展历程中产生了不同程度的歧变而已。龙为中国民俗节日增添了色彩，也给人们带来了希望与欢乐。中国所特有的龙灯、龙船是要玩下去的，中国所特有的龙迷信却是要彻底破除的。

后 记

1988年秋,偶与静荣兄谈起当时问世的几种与龙有关的著作,言及中国文化中的龙现象及近年来新发现的与龙有关的考古材料,颇感意气相投。至于我们合写《龙与中国文化》的想法,则是在张忠培先生的提议下萌发的。然而书稿的进展并不顺利,其中原因虽有诸多方面,但最重要的一点还是我们的能力有限,力不从心。如今书稿虽成,其间谬误之处必有不少,还望读者不吝批评指正。

《龙与中国文化》的研究,是建立在前人的研究成果之上的。书中大量吸收了前贤著述的养份,读者从中可窥得几代学者在龙研究道路上的艰辛探索。书中对前贤观点的运用,尽量照录原文,注明出处;或引以为据,或加以讨论,或提出不同的看法,皆不影响我们对诸贤的敬仰。没有前人的顽强努力,这部书稿的完成是不可想象的。

龙的起源是中国龙研究最重要的课题。本书以考古、文物及古代文献为基础,提出了较完整的龙的形成理论与演化模式,力图对中国文化中的龙现象进行较全面的解释,从而使中国龙这一千年来之谜大白于天下。当然,社会科学与自然科学一样,任何一项研究成果的正确性都是相对的。我们真诚地等待着诸贤对本书观点的批评,热切地期望着新材料的发现与新理论的问世,中国龙研究课题的每一项进展,都是中华民族进步、昌盛的具体体现。书中对中国龙的内涵与含义进行了厘定与剖析,否定了龙为中华民族的图腾或祖先的说法。这一结论也许会使不少的人感到失望,然而这种

失望恰恰意味着清醒与进步。“龙的传人”是近几年从海外传入大陆的一种说法，它只是中华民族数千年来崇龙观念的一种歧变。闻一多先生早就指出：“数千年来我们自称为‘华夏’，历代帝王都说是龙的化身，而以龙为其符应。他们的旗章、宫室、舆服、器用，一切都刻画着龙纹。总之，龙是我们立国的象征。直到民国成立，随着帝制的消亡，这观念才被放弃。然而说放弃，实地里并未放弃。正如政体是民主代替了君主，从前作为帝王象征的龙，现在变为每一个中国人的象征了。也许这现象我们并不自觉。但一出国门，假如你有意要强调你的生活的‘中国风’，你必多用龙纹的图案来点缀你的服饰和室内陈设，那时你简直以一个旧日的帝王自居了。”（《伏羲考》）其言凿凿，入木三分。当然，这其中也有海外华人对祖国传统文化依恋于内、炫耀于外的心理在起作用。至于将龙认作中华民族祖先的现象，可以说是对中国文化缺乏深入了解而产生的一种误解。其实中华民族的凝聚力是建立在祖国辽阔壮美的国土与悠久精深的文化传统之上的，我们没有必要对龙倾注太多的热情。就在1988年龙文化热中，故宫博物院朱家潘先生就严肃地指出：“无论制做水平多高，如果到处见龙也是让人受不了的。现在流行的‘龙的传人’、‘龙的子孙’、‘龙的故乡’等等极其庸俗的语汇，尤其令人难以容忍。”（《龙柜》，《紫禁城》总第46期）朱先生可谓是从旧社会、旧家庭中的过来人，由于从旧堡垒中杀出，所以看得格外分明，其论令人肃然起敬。揭开龙的奥秘、破除龙的迷信也正是本书的宗旨之一。

在书稿完成之际，我们首先要感谢故宫博物院张忠培先生，他不仅对我们的写作给予关心和鼓励，而且在我们的邀请下欣然为本书作序。书中的插图主要采自有关考古报告、论文以及《商周青铜器纹饰》（上海博物馆青铜器研究组编）、《山东汉画像石选集》（山东博物馆等编）、《南阳两汉画像石》（王建中、闪修山编）、《六朝

艺术》(姚迁等编)、《龙的艺术》(杨新等主编)、《中国龙凤艺术研究》(蔡易安编著)、《海内外唐代金银器萃编》(韩伟编)、《山西琉璃》(柴泽俊编)、《中国重大考古发现》(王代文等主编)等专著、图录,我们在此向曾付出辛勤劳动的诸位学者及研究单位表示深深的谢意。人民出版社中国历史编辑室的萧远强先生、设计科的程凤琴女士为本书的出版付出了不少心血;我的单位中国文物研究所,我的师长杨泓、叶青谷,我的朋友韩缓、杨树森、党力文等在本书的写作过程中给予我的支持与帮助,都是我个人终生难忘的。

就在本书即将付梓之际,静荣兄的妻子于萍女士猝然离世,时年仅40岁。于萍女士生前是位典型的贤妻良母。这样的妻子对于我们这样清贫、疲惫的中年知识分子来说,不啻是他的半条性命。正是由于妻子的默默奉献,静荣兄才得以在工作上得心应手,在学业上有所成就。从这种意义上说,于萍女士对本书的顺利出版也是有所贡献的。何缘英年早逝!惜哉!痛哉!草成数言,以慰死者与生者。

刘志雄

壬申年三月于北京东四九条