

庙底沟文化鱼纹彩陶论(下)

王仁湘(中国社会科学院考古研究所)

摘要:庙底沟文化彩陶分类系统中,鱼纹占有非常重要的地位。庙底沟文化的鱼纹有少量为写实图案,其次是抽象的几何化纹饰,更多的是完全几何化的纹饰。辨析这些几何化的与鱼纹相关的纹饰,证实庙底沟文化广泛流行的叶片纹、花瓣纹、“西阴纹”、菱形纹、圆盘形纹、带点圆圈纹等,大都是鱼纹拆解后重组而成,这些纹饰构成了一个“大鱼纹”象征系统。揭示这个隐蔽的“大鱼纹”象征系统,为真正理解史前彩陶的内涵,有十分重要的意义。

关键词:庙底沟文化;彩陶;鱼纹;演变;象征

中图分类号:K871.13 文献标识码:A 文章编号:1003-6962(2009)03-0032-09

四、得意忘象:鱼纹的替代与重组

绘画艺术的境界,有形似和神似之分。如果两相比较,神似也许可以看作是至高的或者是终极的境界。当然也有形神兼备之说,那也是一种境界,不过也是相对而言,要把握有度并不容易。“得意忘形”这个词,可以作为中国艺术的一个很高的境界,或者可以说是一个至高的境界,这便是神似的境界。不论是绘画还是书法,传写其神,不求形似,得其意而已。这所谓的“形”,是指表达的形式,也指要表达的对象。所以在这里我将得意忘形这个词变换了一个字,改作“得意忘象”,也许这样更贴合我要表达的意思,也更贴合古代中国艺术那个至高的境界。当然得意忘形这个词,在古今还有另外一层意思,是形容一个人心意得到满足而高兴得失去常态,自然是有些贬义在内,那又另当别论了。

得意忘象,用来说明彩陶上那些可能具有象征性的几何形纹饰,也许是太贴切不过的了。画工们将他们心中所要表达的意象,用简单的几何形表现出来,既简明、朴实,又含蓄、神秘。这胸中的意象,本来可能是实有所指的,可是描绘出来时却完全没有了那些实际的形象,这样的艺术化过程,就是一个得意忘象的过程。当然这个过程经历的时间也许是漫长的,经过了许多代画

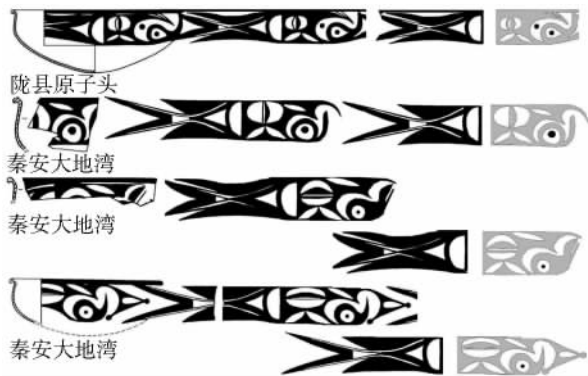
工的传承与变改。

有一种比较流行的说法认为,彩陶中的几何图形,很多都是由象生图案演化而成。研究者对某些图案作过排列分析,有些象生图案经过不断变形和变化,最终简化得非常精练,成为新的几何纹饰。纹饰虽然简化了,却依然可以判断出它的源头,形体已无,意象却还存在。要确定这样的一个变化过程是否一定出现过,寻找那些介于象生形与几何形之间的中间形态的纹样标本至关重要。过去一些研究者在这方面曾经作出了许多努力,有不少成果令人瞩目。

在庙底沟文化彩陶中,常常出现在无头鱼纹的鱼头位置上的纹饰,最主要的是一种双瓣花瓣纹与圆盘形组合。如在陕西陇县原子头的一件鱼纹彩陶盆上,双瓣式花瓣纹与中间绘有圆盘形的圆形组合在一起,这组合出现在鱼头的位置,而鱼头却没有绘出。这里也许透露出了一个重要的信息,加圆盘形的圆形与双瓣式花瓣纹在一起,这是一个非常特别的纹饰组合。

就是这样的一个组合形式,将双瓣式花瓣纹与鱼纹连接在一起了。原子头这样的组合,其实也并不是孤例。查秦安大地湾半坡文化彩陶,至少有三件彩陶片绘出了同样组合的纹饰,都是在鱼纹的鱼头位置,绘着有圆盘形的圆形与双瓣式花瓣纹。只是因为陶片过于破碎,发掘者没有将

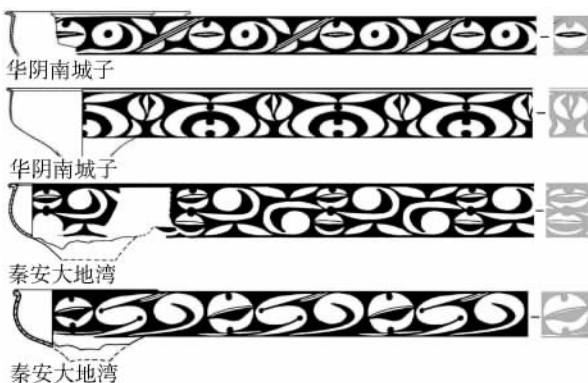
纹饰的原形复原出来。大地湾半坡文化彩陶上见到多例与原子头鱼纹相同的彩陶,这表明这种纹饰组合在半坡文化时期(应当是在末期)就已经出现(图四,1)。



图四,1 彩陶上无头鱼纹头部的纹饰

到庙底沟文化时期,圆盘形与双瓣式花瓣纹组合更多的是脱离了鱼纹的鱼体,与其他一些元素构成新的组合。而且双瓣式花瓣纹本体也出现了一些值得注意的变化,重圈圆形或大单旋纹有时取代了圆盘形图案,形成两种新的组合,但它们与原来的构图依然固守着同样的风格,类似彩陶在豫、陕、甘都有发现。湖北枣阳雕龙碑彩陶上的双瓣式花瓣纹,与中原所见并无二致,它与单旋纹组合,与重圈圆形组合,从构图到布局都没有什么明显改变。处在河套地区的内蒙古清水县庄窝坪和准格尔官地,都见到了双瓣式花瓣纹彩陶。庄窝坪还见到一件深腹彩陶罐,绘双瓣花与重圆组合,以一正一倒的方式排列,与大地湾和雕龙碑见到的同类纹饰非常接近(图四,2)。

我们将圆盘形与双瓣式花瓣纹再分开作些考察。在半坡文化彩陶上已经见到典型的双瓣式花

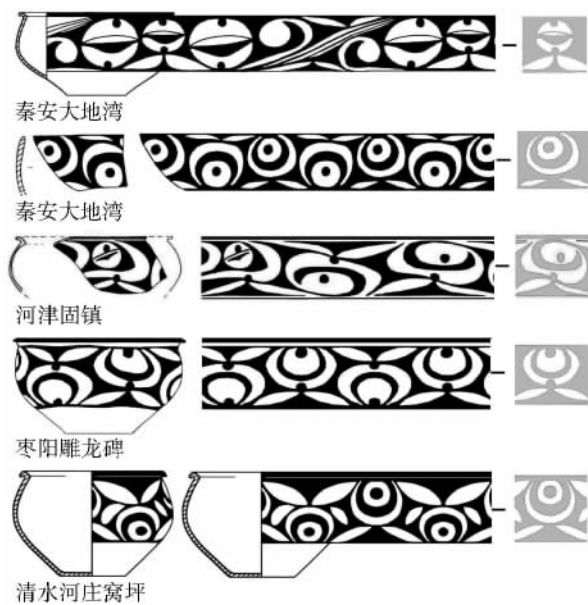


图四,2 圆盘形纹与不同纹饰的组合

瓣纹。在秦安大地湾的半坡文化彩陶上,见到不少于3例的双瓣式花瓣纹。这时的双瓣式花瓣纹已经是一种定型纹饰了,绘得非常工整,与庙底沟文化的同类纹饰没有明显区别。这表明双瓣式花瓣纹出现很早。将半坡、庙底沟和后庙底沟文化的双瓣式花瓣纹放在一起作比较,三个时期并没有太大变化。而组合型的双瓣式花瓣纹,那些在鱼纹头部出现的双花瓣,庙底沟文化显然也是延续了半坡文化的传统,二者也没有明显不同。而与重圈圆形和旋纹同组的双瓣式花瓣纹,则是在庙底沟文化时期才开始见到,这样的彩陶在后来传播到了外围文化,河套与长江流域都发现了同类纹饰组合。

除了双瓣式花瓣纹,取代鱼头的还有圆盘形纹。我们注意到庙底沟文化彩陶经常能见到一种圆盘形纹,圆盘形纹是一种很重要的纹饰,在过去的研究中注意不够,它甚至还不曾有过一个通行的名称。现在用“圆盘形纹”这个名称,其实并不贴切,暂且这样称呼。所谓圆盘形纹,是在地纹的圆圈中单绘出来的一种图案元素,最常见的是一种飞盘状,一边略平缓,另一面凸起,凸起的一面用色涂实。当然也有的构图有明显变化,如山西夏县西阴村和汾阳段家庄所见,凸起的一面已经不是圆弧形,变成了尖状形,左右伸展如翅,上方有一圆点如鸟首,难怪有的研究者将这图形看作是象形的飞鸟(图四,3)。

在陕西华县泉护村,彩陶上也有这种形如飞盘的图形。在西乡何家湾,彩陶上见到标准的圆盘形纹,是绘在四瓣式花瓣纹之间的圆形中。在华阴南城子和秦安大地湾的彩陶盆上,有非常标准的圆盘形纹饰,它的上方还绘有一个圆点。大地湾还有叠绘的圆盘形纹,两个圆圈上下并列,圆中绘相同的圆盘形纹。在华阴南城子和华县西关堡,彩陶上的圆盘形垂直出现在圆圈中。有时在同一器上,圆盘形纹既有横行的,也有竖列的。这种重叠并列的圆盘形纹也见于陇县原子头的彩陶罐,并列的横行圆盘形纹多达四组,感觉更为张扬。原子头也有双联的圆盘形纹,也见到竖列的圆盘形纹。圆盘形纹一般都是绘在地纹圆圈纹中,这种固定的图案单元一般不会单独出现,它都是作为纹饰组合中的一元出现。它常常出现在各种复杂的旋纹组合中,有时也与一些简



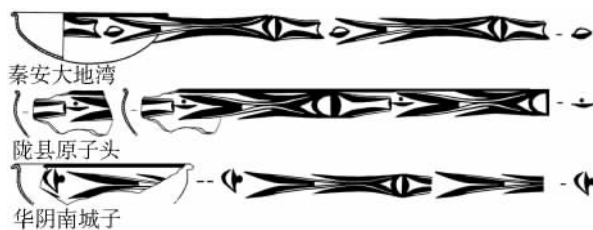
图四 3 双瓣花瓣纹与圆盘形纹组合及变异

洁的纹饰组合在一起。

将这种圆盘形纹饰作一个比较,可以区分为几种不同的样式。这种图形出现时的方向并不一致,一般以横平方向为多,而且明显凸起完全涂彩的那一面是向着下方,留白的一面则是向着上方。也有少数图形出现时垂直方向或略为倾斜的样式,倾斜时涂彩凸起的一面也是朝向下方,而垂直时涂彩凸起的一面是朝向左方,个别也有相反的情形。横行的圆盘形纹常有圆点作配合,圆点使纹饰单元产生出一种生动感。

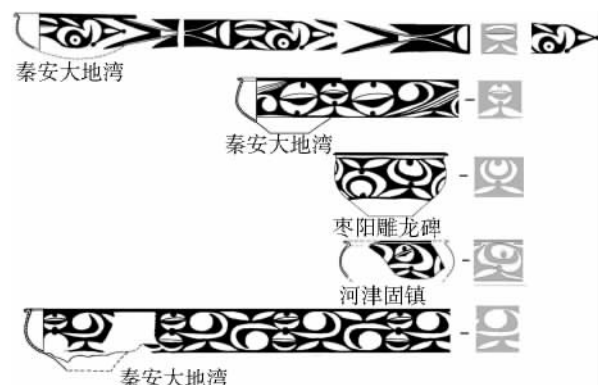
这种特别纹饰的构图,过去并不清楚它的来历,也不明白它所具有的象征意义。不过现在有了一些值得注意的线索,在华阴南城子和陇县原子头,圆盘形纹饰出现在鱼纹的头尾之间,这说明它与鱼之间有一种内在的联系。而在秦安大地湾和陇县原子头,在无头的鱼纹中,本该绘鱼头的位置上出现了这种圆盘形纹饰,这就更有意思了(图四,4)。

彩陶鱼纹的鱼头失踪之后,取而代之的主要



图四 4 彩陶上与鱼纹同在的圆盘纹

是双花瓣与圆盘形纹饰组合,表明这两种纹饰与鱼纹有着紧密的联系,或者可以说,它们本是代表鱼头的。在它们独立成纹时,或者在纹饰有所变异时,也许依然是鱼的一个象征符号(图四,5)。



图四 5 从鱼纹扩展出来的图案

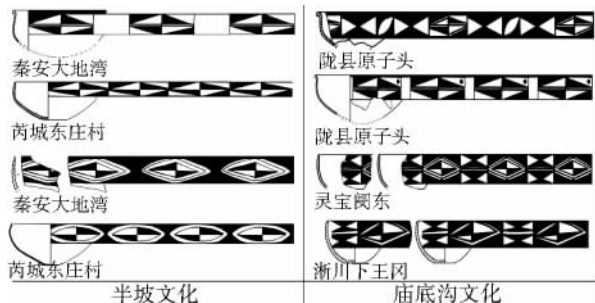
鱼纹除了头部的拆解重组,尾部的简化,体部也有明显的变形处理。当“体”也失去了原型的时候,图形就完成了—次升华,这便是一种“无形之象”。原型已不存,但原本的意义却依然保留着,也就是说外形虽然已经改变,但象征意义并没有改变。象征类纹饰完成几何化的转变之后,会焕发出一种新的魅力,这也许是彩陶几何纹饰吸引人的力量之所在。

在半坡文化彩陶上见到的黑白相间的菱形纹,石兴邦先生认为它可能是鱼体纹饰演变来的。石先生在《西安半坡》报告中绘出了一些演变图式,认为是无头的鱼体纹演变成了黑白相间的菱形纹;是半黑半白的鱼身纹被几何化以后,变成了黑白相依的菱形纹。这两种菱形纹小有区别,以后一种构图更加典型,流行的范围也更广一些。

彩陶上的菱形纹,黑白相间,均衡对称,构图非常严谨。乍—见觉得它不大像是那古老时代的作品,它甚至勃发着—种现代感,这是彩陶时代的一个杰作。不论在半坡文化还是在庙底沟文化中,彩陶上都见到这种精彩的菱形纹,菱形的构图与色块的组织也都相似,艺术表现手法—脉相承,表明它们应当具有同—的来源。当然这种继承也并非是一成不变,庙底沟文化彩陶的菱形纹显得更为丰满,纹饰单元之间常常添加有另外纹饰组成的隔断,看起来显得更加多姿多色(图

四,6)。

我们大体也相信,彩陶上美妙的菱形构图的来源可能是与鱼体图形有关,但是我们也不必回避这样的问题,在象征鱼纹向菱形图案演变的过程中,还是缺乏足够的中间图案形态的证据。菱形纹与鱼纹之间,过渡的间隔显得跳跃还是太大了一点。



图四 6 半坡与庙底沟文化的菱形纹彩陶

不过甘肃的合水遗址见到了与鱼尾同在的菱形纹,透露出它们之间的密切关系。这件彩陶标本见载于郎树德先生的《彩陶》一书^[1],它其实是在一个筒体鱼纹的前面,连接着一个还并不完整的菱形纹。特别要注意的是,画面上出现的菱形纹,仅仅是两个斜向对称的直边三角形纹,另外的两个直边三角其实并没有将斜边用线条封闭起来,我们要想像出这条边的存在才能体味出完整的菱形纹来,我想可以称它为“会意的”菱形纹(图四,7,下)。这件彩陶的时代,应当属于半坡文化。会意的菱形纹比起完整的菱形纹,显得更为生动含蓄,更富于艺术感。这样的纹样构成非常独特,但也并不是孤证,类似的发现还可以举出一例,它出土自临潼姜寨遗址,是一件彩陶钵残片。由残片上纹饰复原出的结构,与合水遗址所见完全相同,也应当是在一个筒体鱼纹前面,绘着一个会意的菱形纹(图四,7,上)。这件彩陶片上的鱼纹虽然残缺,但我们相信它原本大约是一个筒体鱼纹。

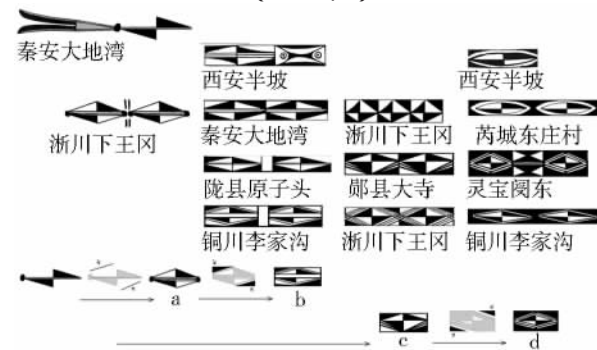
这两个证据也许至少可以说明,菱形纹与鱼纹有割不断的联系,这联系很明确,也很紧密。过去推断鱼纹向菱形纹演变的种种努力,似乎都还有欠完满之处,但是现在有了这样的证据,即使过去的推论并无可取,也不能否认鱼纹与菱形纹的紧密联系。我们虽然还不能非常肯定说,菱形纹就一定是鱼纹某个部位的几何化图像,但却



图四 7 秦安大地湾彩陶上的筒鱼纹与三角纹(菱形结构)

可以认定菱形纹所指代的就是鱼纹,彩陶上的菱形纹一定具有鱼纹的含义。

这样一来,我们似乎可以将菱形纹的出现,理出更清晰一点的脉络来。虽然菱形纹至少有四种小有区别的样式,但彼此应当是互有联系的,它们应当都是鱼纹的替代纹饰。周边没有衬托色块的菱形,是单纯的菱形,也可以说是基本的菱形构图。这种独立的菱形纹虽然并不多见,但却很典型,我们将它归为a式。a式来源于更简单的两个斜对称构图的直边三角,在这个构图基础上用边线连接成另一对斜对称的地纹直边三角,就构成了一个典型的菱形纹,我们在前面已经提及。b式菱形纹是a式的扩展,是在a式的外围再结出相应的直边三角,将菱形纹包纳在中间。画工在绘制图案时,特别注意到将黑白(红)两色交错分布,构图井然。当然,没有这样的双色交错,也不可能构成对称的菱形纹。a式与b式一样,在菱形的中间,留有横向的分割带。c式和d式却没有这样的分割带,斜对称的色块紧紧连接在一起。在菱形外围构图上,c式与b式完全相同,它的外围也是用交错的黑白三角纹包围着。从c式到d式又有变化,菱形的构图相同,但外围包裹的不再是交错的黑白三角纹,而是衬着一个全黑的背景(图四,8)。



图四 8 彩陶鱼纹向菱形纹演变的另类推测

对于史前人来说,彩陶上的纹饰在经历了许多的变形与简化之后,虽然早已没有了原先的轮廓,但对于这些面目全非的图形,他们并不会觉得陌生,经历了千百年的传承,它的含义,它的象征,一定还保留着。对于这种变化,在这里我们用“形离神存”来作说明,形体早已迷失,象征性依然保留着,这就是彩陶纹饰几何化的意义所在。

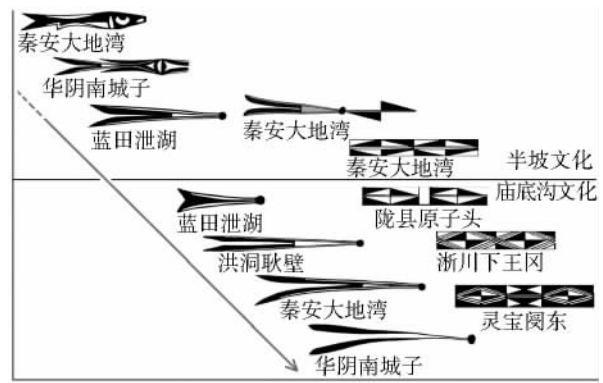
五、符号:鱼纹演进的目标

史前彩陶上的纹饰,以几何形居多,象形者极少,这本身就是一个很值得关注的现象。象形图案很少,这并不是说这样的图案绘制很困难,其实规范的几何纹饰比起并不严格的象形图案绘制难度一定更大,很显然,史前人并不是由难易出发进行了这样的选择。我们必须改变角度来思考这个问题,看来只有这样一个可能,史前人就是要以一种比较隐晦的方式来表现彩陶主题,不仅要采用地纹方式,更要提炼出许多几何形元素,也许他们觉得只有如此才能让彩陶打动自己,打动自己之后再感动心中的神灵。

彩陶上无鱼形却象征鱼的大量纹饰,应当就是在这样的冲动下创作出来的,它们是无鱼的“鱼符”,符号化是鱼纹演进的目标。无鱼的鱼符,在彩陶上看来有若干种,变化很多,区别很大,是通过纹饰拆解的途径得到的。张朋川先生认为,到了半坡文化晚期,鱼纹的表现采用了示意性的象征手法,“鱼纹常以分解和复合这两种形式出现。作分解形式的鱼纹,多将鱼的头和身子分开,各自经过概括变形成为几何形纹样。”他认为花瓣式纹样和黑白相间的菱形纹样,正是由鱼身变化而成^[2]。通过我们在本书里所作的探索,我们对鱼纹的演进有了更深入的了解,将新发现的纹饰演变脉络作一番梳理,可以绘出几幅新的鱼纹演变图来。

在图中可以看出,鱼纹全形的演变,在完成由典型鱼纹向简体鱼纹演变的同时,又创造出了均衡对称的菱形纹,菱形纹属于结构严谨的直边形纹饰系统(图五,1)。

变形的鱼唇在拆解后,分别生成了西阴纹和花瓣纹,这是庙底沟文化彩陶非常重要的两大弧线形构图系统。



图五,1 彩陶鱼纹的演变之一

鱼纹头部的附加纹饰拆解后,分别提炼出圆盘形、双瓣花和加点重圈纹等元素,构成了庙底沟文化点与圆弧形彩陶纹饰体系,组合出更多的复合纹饰(图五,2)。

这样看来,许多的纹饰都能归入鱼纹体系。鱼纹的拆分与重组,是半坡与庙底沟文化彩陶演变的一条主线,这条主线还影响到这两个文化的时空之外。彩陶上有形与失形的鱼纹,在我们的眼中完全不同,也许对于史前人而言,它们并没有什么区别,它们具有同一的象征意义,有着同样大的魅力。作为“百变金刚”的鱼纹,我们已经想像不出它为史前人带来过多少梦想,也想像不出它给史前人带来过多少慰藉。

“大象无形”,鱼纹无形,鱼符无鱼,彩陶纹饰的这种变化让我们惊诧。



图五,2 彩陶鱼纹头部的分解与重组

循着艺术发展的规律,许多的彩陶纹饰经历了繁简的转换,经历了从有形有象到无形无象的过程。从鱼纹的有形到无形,彩陶走过了一条绚烂的路程。

在中国考古中发现的彩陶,不论时代早晚,纹样一般都是几何形,主要元素无非是点、线、方、圆和三角之类。直观告诉我们,由几何形元素构成的图案,它们都应当是一种抽象的表现,这些几何形纹饰许多都有特别的来历。

关于彩陶上几何形纹饰的产生,过去的研究似乎已经有了定论,即是大量的几何形纹饰都是来源于象形纹饰,是象形纹饰逐渐简化的结果。到了后来,纹饰简化到只表现局部特征,而且明显夸张变形,意存形已无,得其意而忘其象隐其形矣。纹饰如何简化,简化的原则是什么,是否完全依从由抽象到象征变化的规律,这样的问题还需要研究。由彩陶上的鱼纹我们发现,彩陶纹饰不仅有象形与抽象纹饰的结合现象,更有纹饰的替代现象,这样的结合与替代是象征性的改变或是延展,也还有待进一步的研究。

从半坡和庙底沟文化彩陶鱼纹看,简化到只表现局部特征,明显夸张变形,意存形无,这是简化的又一重要原则,不是一般的抽象,也不是一般的象征,也可以说是更高层面的艺术表现。

人类善于制造和使用各类符号,用符号交流思想和认识事物,表达特定的含义,传递丰富的信息。所以说制造和运用符号是人类的基本特征之一,这也是人类文化的重要体现。彩陶上大量的几何纹饰,其实大多都是这样的人造符号,而且不少符号都是由写实的纹饰简化而成。一个符号制作出来的同时,也经历了认同的过程,只有认同的符号才有传播信息的功能。一当那些最早的模仿因素被历史的选择完全淘汰,它就完成了一个从量变到质变的过程,程式化的符号也就不再是模仿对象的再现,而成为一种逻辑式的抽象表现。彩陶鱼纹的变化,也正是经历了这样的符号化过程,后来虽然还会有鱼的含义,但是它却并没有了鱼的形态。

彩陶鱼纹几何化以后,变成了若干种符号,它们大多失去了鱼的形体。这种演变本身就具有非常重要的文化意义。我们可以将彩陶纹饰的演变放到符号学范围作些考察,这对于进一步理解史前彩陶的意义会有一些帮助。研究符号首先要

作分类,吴越民先生2007年发表《象征符号解码与跨文化差异》一文,提到美国符号学创始人皮尔斯关于符号的三分法思想,三分法将符号分为图像符号(icon)、指索符号(index)和象征符号(symbol)三大类。“图像符号的表征方式是符号形体与它所表征的符号对象之间的肖似性。这就是说,图像符号的符形是用肖似的方式来表征对象的。指索符号的表征方式,是符号形体与被表征的符号对象之间存在着一种直接的因果或临近性的联系,使符号形体能够指示或索引符号对象的存在。由于指索符号的这一特征,使得它的符号对象总是一个确定与时空相关联的实物或事件。象征符号的符号形体与符号对象之间没有肖似性或因果相承的关系,它们的表征方式仅仅建立在社会约定的基础之上,是基于传统原因而代表某一事物的符号”^[3]。

由彩陶纹饰看,既有图像符号,也有象征符号,前者是象形类纹饰,后者是几何类纹饰。至于指索符号的有无,在彩陶上还不能确指,还需要更深入的研究。

在彩陶上大量绘出的是具有象征意义的纹饰,这也许可以称为“象征行为”。就像吴越民先生指出的那样,“透过符号具体形象的表层意义赋予某种特定的象征意义,以传递与符号具体形象相似或相近的观念、思想,或寄托某种特别的感情,我们称为象征行为。那个具有象征意义的符号叫象征符号。象征符号是具有至少双层意义的符号,第一层是符号的本意,即理性意义;第二层是符号经过类比或联想获得的具有象征性价值的意义,即象征意义”^[4]。

吴越民先生对象征符号的存在背景也有讨论,他说,“象征符号也只有在传播的互动中才能实现价值,传受的任何一方出现不协调,符号就会失去象征意义。没有传受双方的互动关系,也就没有什么象征意义。在这里“意义-互动-解释”正是象征意义得以产生和实现价值的三个前提性的环节。”^[5]博厄斯也说,“不论是绘画或造型艺术中的几何纹样,还是音乐中的旋律或乐句,只要具有某种含义,就能唤起人们一定的感情甚至观念。……只有某些众所周知的,具有一定意义的象征符号才能产生象征艺术的效果”^[6]。某些彩陶纹饰的传播,而且是大范围的传播,在这样范围的人们一定在纹饰的含义与解释上建立

了互动关系,发明者是最早的传播者,受播者又会成为传播者。彩陶原来存在的文化背景,也随着纹饰的传播带到了新的地方。当某些彩陶纹饰传播到不能生根的地方,互动关系终止。也就是说,如果不能解释或接受这彩陶纹饰所具有的象征意义,传播也就中止了。

研究者还特别强调了象征符号在传播过程中“解码”环节,“对中介符号形态的解码涉及两个方面,一是对意象群的重组、变形或创造。二是对意象隐喻意义的解码。由于艺术隶属于文化,各种文化传统都渗透到艺术活动中来。每一种文化中的宗教、神话、历史等传统都留下了大量具有隐喻性的象征符号,这种象征符号由于具有内容凝练、意味深长的优点常被艺术家作为表意功能单位组合到艺术品中,成为某特定的有机功能整体的组成部分。当这种象征符号形成意象后,就必须对其隐喻意义进行解码,才能深入体味意象群的意味。这种解码大多涉及经验性理解力,一种由文化传统和日常生活经验赋予的理解力。但对不了解该文化的传统的欣赏者来说,可能会发生解码失败或转而求助认知理解力,这种欣赏必然发生某种中断,或未能充分体味其中的意味”^[7]。如此看来,彩陶的传播当初也会有“解码”过程,如果这个过程并不顺畅,它一定会影响传播的完成。由于文化背景的差异,解码会发生偏差直至失败,传播过程自然便会中止。我们现在研究彩陶,也有一个解码问题,发生解码失败应是常有的事,事实上我们是在“求助认知理解力”,而无法依赖彩陶固有的文化传统背景。而这种认知能力会存在很大的局限,解码成功的几率一定不会很高。

有很多学者都曾经试图解释彩陶纹饰的演变脉络,非常关注那些介于象生形与几何形之间的纹饰。以一些考古学家的认识来看,从写实的形象到抽象的几何形纹饰的变化脉络,是在地层关系和类型学研究的基础上认识到的,某种几何形纹饰是由某种象生类纹饰演化而来,演变的轨迹有的似乎非常明晰。彩陶纹饰由写实演变为几何形之后,人们看到的形式变得非常简约,而内心领会的含义却变得比较隐晦,甚或非常隐晦。

彩陶纹饰的演变,尤其是庙底沟文化彩陶纹饰的演变,在相当多的情况下,其实就是一个符号化过程,是由写实到写意的一个渐进过程。写

实与写意的象征性其实都没有改变,改变的只是表达形式。这种改变由形式上看是向着简约的符号化发展,由有形向无象变化;由含义上看是向着象征性发展,由明示向隐喻转变。从有形到无形无象的转变,所经历的路程也许并没有那么漫长,也许并没有太多的曲折。

彩陶上“无象”的图案,它的象征意义却不曾削弱,而且还有增强。我用“得意忘象”来表述彩陶的这种变化,以为是再贴切不过的了。《庄子·外物》有“得意而忘言”,魏晋时的王弼在《周易略例·明象》中引申为“得意在忘象”,所谓“言者,所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象”。得其意之后而忘其象,这是早在彩陶时代创立的艺术哲学,不用说这个“象”是有意忘却的,是为着隐喻而忘却的。无象而意存,这是彩陶远在艺术之上的追求。

六、鱼纹的象征

半坡与庙底沟文化的彩陶,都有不少的鱼纹。虽然半坡文化的鱼纹风格更接近写实,庙底沟文化鱼纹则更趋于图案化,但这种艺术传统却是一脉相承。半坡与庙底沟居民为何要在彩陶上表现这样多的鱼形呢?我们将很多的几何纹彩陶与鱼纹联系到了一起,鱼纹对于半坡人和庙底沟人为何如此重要?当然是在于鱼纹的象征,是鱼纹的象征性决定了它强大的生命力,决定了它在半坡人和庙底沟人心中的位置。

在以往的研究中,彩陶上鱼纹的喻义被归结为两种:图腾崇拜与生殖崇拜。无论图腾论或是生殖崇拜论,都有深入的探讨。在《西安半坡》发掘报告中,根据彩陶上广泛见到的鱼纹,发掘者认为半坡氏族可能是以鱼为图腾^[8]。石兴邦先生认为,“彩陶纹饰是一定的人们共同体的标志,它在绝大多数场合下是作为氏族图腾或其他崇拜的标志而存在的”^[9]。根据彩陶纹饰的不同,严文明先生认为“仰韶文化的半坡类型与庙底沟类型分别属于以鱼和鸟为图腾的不同部落氏族”^[10]。何星亮先生则认为半坡类型彩陶上的鱼纹、蛙纹、鸟纹、鹿纹等都是图腾,或者是氏族、部落的图腾,或者是个人、家庭的图腾,也可能有一个氏族或家族奉两个图腾的现象^[11]。将半坡文化彩陶中的鱼纹认作半坡人的图腾标记,以图腾崇拜理论对彩陶主体纹饰进行阐释,

在研究者中有广泛的认知基础^[12]。不少研究者都认为仰韶文化时期盛行图腾崇拜,彩陶上见到的各种动物纹很多可能就是图腾标志。如半坡文化大量人面鱼纹彩陶的发现,使得许多研究者认为鱼可能为半坡人的图腾^[13]。有的研究者进一步认定,姜寨遗址的半坡人氏族至少有3个图腾标志,可能代表着3个以上的氏族,这3个标志绘在彩陶盆内,它们被分别埋入各自的氏族墓地。在这3种标志中,都包含有鱼的图形,表明氏族之间可能存在有特别的关系^[14]。汝州阎村彩陶缸上的鸛鱼石斧图,其中的鸛和鱼被有的研究者认作死者氏族的图腾^[15]。

不过彩陶图腾论,也有一些问题需要回答。张光直先生1993年发表《谈“图腾”》一文,似乎就表达了不大相同的观点,他说,“在考古学的书籍论文里面,常常看到“图腾”这个名词,是指称在古代器物上动物的图像的。例如,半坡村的仰韶文化的陶钵上画着鱼形,于是鱼便是半坡村住民的图腾。殷商青铜器上铸有虎、牛、蛇或是饕餮的纹样,于是虎、牛、蛇、饕餮这些实有的或是神话性的动物,便是殷商民族的图腾。但是“图腾”有什么意义呢?我们怎样来证明它是图腾呢?这些个问题便很少见有人加以处理。”张光直先生特别指出,在中国考古学上图腾这个名词“必须小心使用”。他说如果认为半坡的氏族是以鱼为图腾,就必须将鱼与个别氏族的密切关系建立起来,同时还要将其他氏族与其他图腾的密切关系也建立起来。可是在现有的材料中,建立这两项关系却并不那么容易。同样,殷商青铜器上的虎、牛、蛇和饕餮也适用于这个道理,所以张先生认为“在中国考古学上要证明图腾的存在是很困难的。”^[16]这无异于是说,过去的彩陶图腾论,还有进一步检讨的必要,还并不是定论。

半坡文化彩陶上的人面鱼纹,还被一些研究者认为是女性生殖崇拜的证据。到了半坡文化晚期,女性生殖崇拜可能已转化为男性生殖崇拜,姜寨遗址的彩陶中发现的男根图形便是证明。在其他一些遗址发现了陶祖和石祖等,是当时普遍流行男性生殖崇拜的表现。汝州洪山庙遗址瓮棺上的彩绘纹饰有男根图形,与仰韶文化彩陶上的图形相同,揭示了洪山庙人生殖崇拜的具体内容。

赵国华先生是彩陶生殖崇拜论的力倡者,他在发表论文《生殖崇拜文化略论》之后,^[17]出版了专著《生殖崇拜文化论》,他研究的主要对象是史前艺术遗存,彩陶图案中的许多纹饰,都被他解释为生殖崇拜的象征。他批评了图腾说的泛化现象,学术界广泛地无保留地接受了图腾理论,说半坡母系氏族公社以鱼为图腾、实行图腾崇拜,后来由半坡原始氏族以鱼为图腾说,又引出了河南庙底沟远古先民以蛙为图腾说、以花为图腾说,其它原始社会遗存中的以鸟为图腾说,还有葫芦图腾说,龙蛇图腾说等等,不仅有考古学家和历史学家提到图腾,民族学家、宗教学家、古文字学家、哲学家、美学家、美术史专家、神话学专家、民间文学专家和民俗学专家也几乎都在讲图腾。但是“许多著述往往是将图腾一词做简单的套用,普遍缺少应有的论证和具体的说明。”^[18]赵国华先生批评图腾说,是为着引出他的新说。他认为,“从表象观察,是半坡先民崇拜鱼类;从深层分析,则是他们将鱼作为女阴的象征,实行生殖崇拜,其目的是祈求人口的繁盛。”^[19]在一些研究者看来,生殖崇拜论让图腾论已经有了动摇。

赵国华先生说彩陶鱼纹是女阴崇拜,鱼纹是女阴的象征。他的论证也并不是很充分,类似的旁证实在是太少,有人认为将一切都归因于“原欲”,贝壳、石祖、柱头、鱼纹都看成是生殖器的象征,也有推理过度的嫌疑,类似的研究也表现有简单化倾向。后来还有一些研究者发展了生殖说,特别强调庙底沟文化“彩陶图案的中心主题是生殖”,认为“弧边三角”看阳纹是鸟是阳器,看阴纹是花是阴器。^[20]不用说,这是一种先入为主的误读,解释的依据也是很难令人信服的。

我们在这里并不准备将纹饰意义的探讨铺展开来,是因为这个问题眼下不可能会有准确的答案,包括下面提及的与鸟纹和蛙纹相关意义的解释,都不会很快有最终的结论。在进行彩陶纹饰变化的讨论时,虽然也感到纹饰一定包含有深层的含义,但并没有企图解开那些眼前并不能完全解开的谜。

其实,像半坡文化彩陶中的鱼纹,也许并非是图腾,也不会是与生殖崇拜有关。

首先,将分布地域这样广大的鱼纹归结为与生殖崇拜相关,也许有将问题简单化的倾向。我

们知道半坡人的儿童死亡率非常高,他们的出生率应当并不低,人口增殖并不是社会关注的重要问题,相反过快的人口增长可能反而让他们感到会有更大的压力。从大量存在的儿童瓮棺葬看,半坡人也许实行过包括杀婴在内的种种限制人口增长的方法,而杀婴的结果,造成了男多女少两性比例的严重失调,客观上抑制了人口增长的速度。男多女少的高性比在半坡时代及以后,在整个黄河流域是普见的现象,半坡人的性比高达1.74:1,这样的性比有可能是为抑制人口无序增长而有意控制的^[21]。半坡人不应当有多产的愿望,将鱼纹解释为生殖崇拜的象征也就没有了立论的基础。

其次,图腾标志必须为一个规模有限的氏族所拥有,而在半坡文化中它却是普见的纹饰,分布范围很广,明显不可能为某一氏族专有。这样看来,鱼纹有可能为更大人类集团的徽识之类,这个集团正是半坡人的联盟,也许就是一种政治或军事组织,它应当是初期文明的一种形式。当然,半坡人为何要选择鱼纹作为这种标识,还值得深入研究。

近年关于彩陶鱼纹意义的研究,又有研究者提出了“鱼龙说”,认为“中华龙的母题和原型是鱼”,由仰韶文化彩陶上的鱼纹发展演变而成,以为夏族的来源与鱼族有紧密的联系。这也许可以作为解开鱼纹彩陶象征意义的一个非常重要的新切入点,很有希望得出有价值的结论。

半坡人的鱼纹为庙底沟人沿用,虽然构图有了很大改变,但传统却是一脉相承,那鱼纹徽识给我们透露出来的信息,就有了更值得关注的内容。

游鱼在水,鱼水相得。绘着鱼纹,盛着清水的彩陶盆,也许真就不是一件平常的日用器皿。这种彩陶绝少出现在成人墓葬中,在西安半坡是这样,在秦安大地湾也是这样,它当初应当是一样圣器。彩陶上的鱼纹图案,可能还是一个谜。

由彩陶艺术表现方式研究,鱼纹的演变经历了观物取象、得意忘象和象无形的艺术过程,无象之美成为彩陶最大的魅力所在。由彩陶确立起来的艺术传统,对中国古代艺术的发展产生了深远的影响。

史前彩陶鱼纹的流行与扩散,有深刻的文化背景作支撑,在这一次艺术大潮涌起的背后,显示了东方古老文化趋同的发展态势,也是政治趋

同的开端,这为后来一统帝国的兴起奠定了深厚的根基。

注释:

[1] 郎树德、贾建威:《彩陶》,彩图22。敦煌文艺出版社2004年。

[2] 张朋川:《中国彩陶图谱》,文物出版社1990年。

[3][4][5] 吴越民:《象征符号解码与跨文化差异》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》2007年第2期。

[6][美] 弗朗兹·博厄斯著,金辉译:《原始艺术》,239页。贵州人民出版社2004年。

[7] 吴越民:《象征符号解码与跨文化差异》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》2007年第2期。

[8] 中国科学院考古研究所编:《西安半坡》,文物出版社1963年。

[9] 石兴邦:《有关马家窑文化的一些问题》,《考古》1962年第6期。

[10] 严文明:《甘肃彩陶的源流》,《文物》1978年第10期。

[11] 何星亮:《半坡鱼纹是图腾标志,还是女阴象征》,《中原文物》1996年第3期。

[12] 钱志强:《试论半坡期彩陶鱼纹艺术》,《史前研究辑刊》1988年。

[13] 宋兆麟等:《中国原始社会史》,文物出版社1983年。

[14] 高强:《姜寨史前居民图腾初探》,《史前研究》1984年第1期。

[15] 严文明:《鹤鱼石斧图跋》,《文物》1981年第12期;郑杰祥:《鹤鱼石斧图新论》,《中原文物》1982年第2期;牛济普:《鹤鱼石斧图考》,《中原文物》1985年第1期。

[16] 张光直:《考古人类学随笔》117~118页,三联书店1999年。

[17] 赵国华:《生殖崇拜文化略论》,《中国社会科学》1988年第1期。

[18] 赵国华:《生殖崇拜文化论》145页,中国社会科学出版社1990年。

[19] 赵国华:《生殖崇拜文化论》168页,中国社会科学出版社1990年。

[20] 余西云:《西阴文化:中国文明的滥觞》17~20页,科学出版社2006年。

[21] 王仁湘:《中国新石器时代人口性别构成再研究》,《中国史前考古论集》,科学出版社2003年;陈铁梅:《中国新石器墓葬成年人骨性比异常的问题》,《考古学报》1990年第4期。