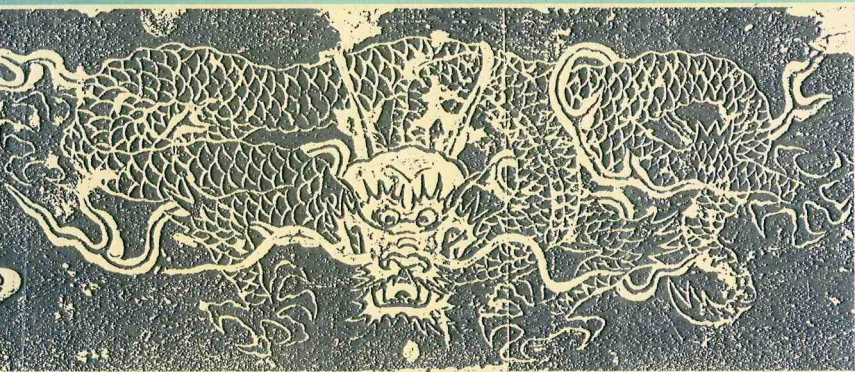




龍集

歷代龍像 500 圖

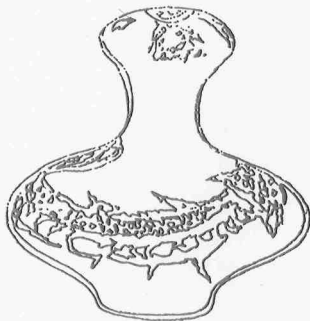
張鴻修 編著

三秦出版社



原始社會

约公元前 2100 年——公元前 600 年



序 言

龍，在中國古代文化中，以特殊的含義占據了各個領域。龍文化的內涵，廣泛而深沉，有史以來，便凝聚在人們的意識之中，並成為中華民族的象徵而居重要地位。

數千年來，龍被視為神靈，受到供奉和崇拜，在精神上給予了人們很多寄托和安慰。所以人們雕龍、畫龍、塑龍、織龍、綉龍等，形式之多，不可勝數。在中國人生存的環境里，無所不及，無處不有。龍的形象深入人心，龍的地位神秘而顯要，龍的能力超越自然。龍，以人們所賦予的正、信、義、武的美意而行使着彰善癉惡的責任，在人們精神上形成了一個無形的強大支柱。

在對龍的研究中，不少專家和學者曾先後進行過詳盡地考證和闡述：披百家之篇章，引古人之名言，匯集龍的形象，編撰龍的畫冊，功績卓然，作出不可泯滅的貢獻。但是，對“龍”是否存在，卻一言以蔽之：“龍”是虛構的神物，並非具體動物。這個結論值得商榷。

對事物的認識，如果只重實物證據，對於所不能見到的客觀存在的事物，一概加以否定，這並不科學。因為視覺所能看到的東西是有限的，現代科學所能解釋的自然現象也是有限的。還有大量的、不可知的特異事物等待着人們去解決，去探索。因此，在龍文化的研究中，對龍的存在問題，還有待於討論，依據自然現象，根據古籍記載，結合現代科學進行分析研究，不必過早下結論。

在漫長的封建社會里，龍已經被蒙上一層厚厚的迷信色彩，加之多種社會因素的參入，如果一旦出現超越固定思想規範的見解，擔心受到非議，這是可以理解

的。所以，對龍是否存在的研究，似乎已成為禁區。不過，在知識、學問和科學面前，不應該有所偏見，不應該有成見，更不應該受某種觀點的制約。如果依據唯物主義的存在決定意識的思想方法來衡量：龍既然在人們心目中產生了濃厚的意識，那麼它就可能存在。也正因為存在於濃厚的意識中，所以歷代創造了眾多的“龍”的形象。從簡單到複雜，從雛形到完整的造型，都凝聚了人們對龍的信仰，並在生活中受到廣泛應用，同時也展現出多種形式的藝術品。它的構成，從抽象到具象，從具象到意象，都貫串在對真實的龍的意念中。所以這種意念或意識的產生，仍然來自於龍。在本文中，筆者僅分別對龍的產生，龍的應用，龍的藝術，簡述鄙見。

一、龍的產生

茫茫宇宙，渺渺天體，清明浩蕩，四方無極。大自然渺渺茫茫，萬物發生，奧秘無窮。中國古代偉大的哲學家老子，把產生萬物的根源稱之為“道”。一切宇宙物質，包括動植物的精神、生命，以及造成生命的空間、時間、能量，物質的運動和信息的傳導等，都是“道”的作用。“道”這個玄而又玄的秘密，困惑着人類數千年。隨着時代的變遷，科學的進展，人們不斷認識客觀世界，使“道”的玄理，不斷得到解釋，但對大自然界的很多怪異現象，至今仍然迷惑不解。

龍是否存在？是精神的還是物質的？是不可見的隱體動物，還是可見的物質實體？這至今還是個奧秘。所以，筆者對龍的存在，謹提出一些例證和猜想。

1. 龍的存在

古代道家認為：天地之間充滿着“道”。道“是謂無狀之狀，無物之象，是謂恍惚。迎之不見其首，隨之不見其後。道之爲物，唯恍唯惚；惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；杳兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信”。（《道德經》）“這說明“道”是無形無象的元氣，是充滿宇宙的能量，是無所不及的氣場”。（《道論》）老子認為天地萬物均由陰陽二氣化合而成實體。“萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和”。（《道德經》）莊子也說：“通天下，一氣耳”。所以，氣化宇宙是老、莊之學的共同點，共認為有形和無形的物，是由氣、光、色組合而成；陰陽之氣由簡單的能量量子組成。一熱一寒，一正一負，一切相反，彼此抵消化爲中，冷熱混合化爲溫。適度生萬物，萬物有象；正負抵消化爲零，零中有靈，靈氣無形。所以自然界之物基本上是以“有”和“無”兩種方式存在。人的視覺和觸覺所直接感受到的，多爲有形物質；對於還沒有形成物象之“氣”則產生種種猜測和神秘的想象。對“氣”的解釋，《太平經》中認為：“太虛之氣，涵三爲一。”和《道德經》里的三氣之說相同。除了陰陽之氣，還有介於兩者之間的中性氣。這就是陰、中、陽三氣生萬物之說，也是老、莊之學的基本主張。

陽、中、陰三種能量中和爲零的氣場稱之爲“道”，它的特徵是“無”。雖然彼此中和而未能顯象，也未能消失，這就構成了它存在的特徵：動、靜、聚、散、虛、實、輕、重……。所以自然界的一切皆由運動着的物質的變化所生。物質的相對變化奇妙無窮：明暗，剛柔，陰陽，虛實和色彩的轉換等等。所以物類萬象和被誤解的靈奇鬼怪都是陽中陰三種能量量子的組合與變化。能量子的變化由正、中、負三種質量造成。因爲它並非長期處於穩定狀態，所以常有聚合，分散，縮小，放大等各種不同的運動形式。于是出現生命，造成靈化的世界萬物。

龍，體態多變，若有若無的特異形象，可能是處於能量中和爲零的氣場，所以它具備三種特徵，即“有”、“無”、“變”。聚合而成形時，人們能看到它；分散而無形時，人們能感應到它的存在；變化莫測時，捉摸不定。這種變換不定的表現，仍然是物質的轉化方式而已。物質的存在是客觀的，自然的，辨證的。既有它的能动性 and 信息性，也有它的生命性和創造性。由於這些複雜而奇妙的屬性和功能的存在，於是導演出各種奇特現象。這種奇特現象普遍存在，表現在人身上的稱之爲“特異功能”。特異功能，人人有之，程度不同而已。種種特異現象，雖然有很多事例已經證實了它的客觀存在，但至今還未能得到確鑿的答案。對於龍的若隱若現也是如此。如果說龍的出現屬於特異現象，那麼，這種特異現象既然存在，它必然由物質所構成。由物所構成的有形無形之物，都是客觀存在的。所以，就不能認定“龍”是幻覺形象或根本不存在。

萬物的呈現，又與光和色有直接聯系。色的分類中，紅、黃、藍爲三原色。它們的化合，被光分解爲紅、橙、黃、綠、青、藍、紫。七色相合則無色，相分爲七彩，造成了五光十色的自然界。色的出現，也和太極圖中陰陽成形的道理一樣，在對比中顯示，在光和氣的作用下出現。所以對陽、中、陰所生化的萬物，表現在顏色上有兩種現象：一種是出現在自然界的實體，爲可見之物，如紅花綠葉，藍天白雲等；一種是視而不見的微小粒子（氣）所組成的隱形物體，或者說是可變的氣化物質，如隱體動物“蔽達狐”和行踪不定的“龍”。還有些不停地顯示各種色彩的禽類和魚類，如吐綬雞和章魚等。這是“道”表現在顏色上的三種特征。吐綬雞頭部不斷變換的色，可能是因爲紅粒子和藍粒子，也即是陰粒子和陽粒子的不平衡所致。陰粒子勝則呈藍色，陽粒子勝則呈紅色，在陰陽交替中紅色和藍色混合，呈現紫色。不斷變色的魚類，也是這種原因。

視覺所不能見的物，是“道”的特徵之一。對於陰陽所形成的實體，化爲中性，接近“零”，在保持常態情況下，動則無聲，視則無色，觸之無象，既可氣化，又能隱體。自然界中存在的“蔽達狐”和“龍”就是最明顯的例證。它的偶然出現，也僅僅是在弱光下，或受到刺激時才會顯示原狀，或暫時暴露。

善于隱體的“蔽達狐”，又稱“蔽拿仙”，在豫東一帶局部地區頻繁出現，筆者的家鄉幾乎人人皆知。它大于家兔，小于狗，行動敏捷，以楊樹爲巢。四肢似猴，智力勝于猴。它常在夜間模仿人形，搬移財物，演出一幕幕神奇的傳聞，被人們視爲“仙”。它的出現是在光綫微弱的黃昏時或月光下，常以灰蒙蒙的影子或白色實體顯露，很短時間又會消失。在強光下和黑暗的夜間均無形。它能化爲人形的原因，可能是受到人體氣場的感應而使其陰陽粒子重新組合的結果。這種現象得不到正確的解釋，人們便信以爲“仙”，敬之爲“神”。這種怪異的現象，自然界還很多。古老的樹木，超長壽的其它動物，由于體內功能起了變化或氣化而出現怪異現象。人們把不成形的流動氣體稱爲“精氣”，成形者稱爲“精”；作惡的“精”稱爲“妖”，行善道者稱爲“仙”。這與《道論》中的色、光、電粒子的復雜的、敏銳的反映有直接關係，人們不解其意，便認爲是神、是鬼、是妖、是魔。

“龍”的存在，並不屬神奇鬼怪之列。它應屬於隱體動物的一種，和“蔽達狐”一樣，出現的時間有限，但並不是無迹可尋。在傳說和現實生活中都有過它的行迹影踪。因爲它的形體較大，常潛藏在大海和江河湖泊的深水中，應屬爬行的兩棲動物類。因爲具有輕身功能，偶然借助狂風暴雨而騰空，在雲霧中遨遊。當它遇到雷擊而受傷，或體內功能失調時才會看到真象。

摒除有意作僞和對某些自然現象的誤解之后，我們發現有關“龍”的記載仍不絕于古書，特別值得注意

的是秦漢以後的史籍中，曾多次記載衆人圍觀一種罕見動物的事件。這就使人不能簡單地將龍看成是一種圖騰象徵。例如，東漢建安二十四年（公元219年）黃龍出現在武陽赤水，逗留九天後離去，當時曾爲此蓋廟立碑。東晉永和元年（345）四月，有一黑一白兩條龍，出現在龍山。燕王慕容皝親率朝臣，在距離龍200多步的地方，舉行了祭祀活動。直至明清時期的地方志中，還不時發現有關龍的記錄。據《臨安府志》記載，崇禎四年（1631）雲南石屏縣東南的異龍湖中發現巨龍，“鬚爪鱗甲畢露，大數圍，長數十丈”。（《龍之謎》）龍山和異龍湖中所出現龍，可能不止一次。不然，在它出現之前爲什麼就有“龍山”和“異龍湖”之稱呢？

《唐年補錄》記載，唐咸通末年某日，有青龍墜在桐城縣境內，因喉部有傷，當場死去。龍身長十多丈，身子和尾巴各占一半。尾呈扁平狀。它的鱗片跟魚差不多，頭上有雙角，口曠長達兩丈，腹下有足，足上有紅膜。郎瑛《七修類稿》記載，明代成化末年某日，廣東新會縣海灘上墜落一條龍，被漁民活活打死。此龍約一人高，身長數十丈，酷似畫中龍，只有腹部呈紅色。南宋紹興三十二年（1162），太白湖邊發現一條龍，巨鱗長鬚，腹白背青，背上有鱗，頭上聳起高高的雙角，幾里外都能聞到腥味。當地群眾用席子遮蓋它的身體，官府還派人親自祭祀。一夜雷雨過後，龍消失了。它卧過的地方留下一道深溝。《永平府志》記載，道光十九年（1839）夏天，有龍降落在灤河下游的樂亭縣境內，蠅蚋遍體。當地群眾爲它搭棚以遮蔽陽光，並不斷用水潑灑它的身體。三天後，一場大雷雨中，龍離開了原地。（《龍之謎》）這些墜落的巨龍，完全有可能是在風雨交加的空中，觸雷電受傷而墜落。電波所致，使之隱體和輕身的功能失去平衡而顯示了原形。這些有記載的事例是很有限的，未被發現或未載入史冊的一定更多。由于各種原因而出現或墜落的龍體，如果處在深山、大海

之中，就不會被發現。《左傳》說：“深山大澤，實生龍蛇。”不會是左氏的無稽之談。所以，呈現在人們面前的僅僅是極少數。龍，如果出現在近代，其目擊者會更多，更可信。“1944年8月的一天，松花江南沿的扶餘2縣陳家園子村後，數百人圍觀一條趴在沙灘上的黑龍。據仍然健在的目擊者任殿元說，該龍長約20多米。這個動物外形似四腳蛇，臉形和畫上的龍差不多，長着七八根又粗又硬的長鬚，身子的前半部分直徑約一米多。四個爪子深深扎進沙灘里。它通身是鱗，形狀似鱖魚鱗。任殿元老人至今仍滿腹疑團：‘那條巨型動物為什麼長得那麼像畫上的龍？’”（《奧秘》雜誌總128期）筆者之叔父，青年時期曾看到一條龍降落村外。當時烏雲滾滾，濃密的雲霧中，一條黑灰色的龍約十丈餘卧于地上。人們在驚恐中奔走相告。俄頃，他便消失了，地面雲霧漸漸散去。

1953年夏，豫東某地降落一條不明動物，不少好事者徒步數里前往觀看。據目擊者所談的形狀，這東西卻象一條巨大的鯊魚。它的腥味招來很多蒼蠅。這很可能是深海超長壽的巨鯊，由於體內的變化，產生了輕身的特異功能而被暴風雨帶到空中。當體能消耗殆盡，或被雷電擊傷，便墜落了。這和空中墜落的龍的情況是一樣的。

根據龍嘴上的長鬚，背上的鰭和滿體的鱗甲，以及渾身的腥昧，那麼它的生存環境必然在水中。“水淺者大魚不游”。大海和深水中才是龍的世界，猶如大鱉在深山，所以它出現的機會很少。只有感應到水面風雨雷電大作時，振奮了它的神經系統，偶爾躍出水面。在出水的剎那，隨著騰空的感覺，迅速改變體內功能，消除自身重量，借助風雨，駕雲騰飛。隨著體內功能的消耗，或遇雷擊，便墜落了。除此，呈現在人們視覺範圍內的龍，可能還有別的因素。

由此看來，龍的出現和“蔽達狐”的存在並不完全

相同。“蔽達狐”若隱若現，似有似無，行踪不定，歸宿不明，求之不可得，找不到它的任何生活規律，只有偶然的機會才能看到它的踪影。龍，雖然變化莫測，但偶然的機會卻能看到具體形象。《說文解字》：“龍，鱗蟲之長，能幽能明，能細能巨，能短能長，春分而登天，秋分而潛淵”。據此描述，它仍然有隱體的功能和變幻不定的玄妙。

2. 龍的絕滅

根據歷來人們所見所聞的龍存在的現象，它的形體是很大的，長于古代恐龍化石。形體大的動物，存在的環境會受到很大限制，加之地球表面的不斷變化，生態環境，包括氣候、溫度、活動範圍及食物的來源，都在發生着大變化。隨着生態環境的改變，不少飛禽走獸在自然界逐漸消失，形體大的龍就更難以生存，所以有絕滅的可能性。

在動物的分類中，龍應屬於爬行科，龍屬。龍，又分出很多種。古生物學中，把爬行科的動物分為角龍、甲龍、劍龍、蜥龍、烏龍等。當地球處在中生代時期，又出現魚龍、恐龍、翼龍，遍及水域、陸地和天空，是爬行動物最盛期。中生代末期，大部分龍屬絕滅了。現在自然界殘存的爬行動物還有蜥蜴、鱷魚、蛇、蟒、龜、穿山甲、樹龍等。如果龍屬於古生物代生存的一種，它絕滅的可能性很大，但并不排除殘存的可能性，因為曾有過魚類的先例：第二次世界大戰之前，數千萬年前的一種稱之為“空棘魚”的海中魚類，竟然在南非的海洋中又出現了。1952年末，哥洛摩群島的漁民又發現過這種魚。它的體長約1.5—2米。鰭，又長又大而且鼓起，就象獸類的腿。生物學家對此驚嘆不已。那麼龍是否也會有這種可能呢！尤其它有掩體的功能，生存下來的可能性更大。龍在自然界出沒的現象，就足以得到證明。不過，可能為數已經極少，所以見到它實在不易。因此，它的存在得不到承認。即使極少數人已經見到龍的真

實形象，也未必具備表現它的能力。或者說在遠古時期已經絕滅，它的形象就更難以設想。那麼歷來人們所描繪的龍從何而來呢？況且雖然出于衆多人之手，而貌卻大同小異，而且又和南北朝時期、唐時期、明清時期人們所看到的龍的形象基本一致。這就又把人的思路引入另一個空間和奇妙莫測的境界。也只有在道家學說中尋找立足點。

中國古代道家學說認為陰陽化生萬物。萬物的轉化是物質的運動過程。從具象到抽象，從實體到氣化，從物質到精神，都是“小無內”的微粒子組合與分解的形式。現代科學分析方法對神鬼之說的探求與中國古代道家哲學的認識基本一致。中國古代的唯物主義思想家，把精神看成是一種特殊的精微物質。這種物質，存在于生命體中，在生命終結之後繼續存在而不會消失。這一結論在現代科學中也得到了證實。

西方科學家在對“鬼”現象研究中認為：人或動物生前在空間遺留下的輪廓，在特定的環境中，包括時辰、光綫和視覺神經互相吻合時會重新出現，閃現在視線之內，人便認為是“鬼”。這種現象很普遍，因為世界各地都有關於“鬼”的談論。在對“鬼”的探索中，歐洲人用現代探測器在“鬼”常出沒的地方追索。其結果，在熒光屏上僅出現一道白光。這說明是一種物質。這種物質和中國古代道家哲學中所認為的“小無內”之物一致，現代科學稱之為“微粒子”。假若龍已經絕滅，它在空間遺留的輪廓和精神粒子，可能還會存在。既然有流動的氣化物質存在，它的形態也會通過意念傳導反映在人們的思維里，或者夢中。因為有機粒子對光、氣、時辰的感應是很靈敏的，所以在條件適應時形成了龍的基本概念。這種概念，在濃厚的龍的意識中逐漸產生了形象。

在抽象的概念中，所出現的龍的形象是很不具體的，于是人們便在爬行動物的動物中吸收了種種典型，如

蜥蜴、鱷、蛇、穿山甲，甚至水中的魚類。不過，在它的同類中尋找特徵也是很自然的，必要的，就如同在貓身上找虎的特徵，在狗身上找狼的特徵一樣。假如虎已經絕滅，貓是最理想的模特兒；狼已經絕滅，狗是當然的仿制物。在沒有形成固定的龍的模式之前，龍的形象並不統一。原始時期，還沒有繪畫的形式，僅在佩帶物上或粗陶上出現簡單的龍的雛形；商周時期的玉雕龍，有不少局部的爬行動物特徵，如蜥蜴的頭和爪，魚的鱗，鱷的嘴，蛇的身等。直到漢代，石刻上的龍的頭部仍然像鱷。在以後的變化中，人們不斷誇大它的作用，盡力使之完美，而又補充了多種走獸和飛禽的局部形象，把它塑造成神通廣大的神靈。

“龍，生于淵，行無形，游于天者也”。于是人們把龍形象為連接天地的使者，通靈感物的天神。《淮南子·天文訓》：“天神之貴也，莫貴于青龍。”人們在征服大自然的鬥爭中，借助想象中的龍的神威，鼓舞着克服困難的鬥志，龍，便成為中國人信賴的精神支柱而長期存在。

龍，源于精神物質的說法與龍絕滅後仍然反映在人們思想意識中的猜想基本上是一致的。所以圖騰崇拜對龍的信仰也并非完全無根據。依據“存在決定意識”的思想方法，也必然是先有物質而後才有精神，就如同《神滅論》中所提出的“刃與利”的關係一樣。如果根本就不曾有龍，龍象形的字也不會出現。象形的“龍”字從甲骨文到行草的寫法有數十種。歷代以龍為年號者的屢次出現，也不是無緣無故的，如魏太和七年正月（233），摩陂的一口井中發現青龍，魏明帝曹叡親率群臣前去觀看。為此，曹叡下令改年號為“青龍”，改摩陂為“龍陂。”西漢年號“黃龍”；兩晉南北朝時期的年號“龍飛”、“龍昇”、“青龍”；唐代年號“龍朔”、“神龍”、“景龍”、“龍紀”；五代年號“龍德”、“白龍”、“龍啓”等。這些不同的龍紀年名稱所包含的吉慶祥瑞

之意，都是美好願望的象徵，把百事順通的希望，寄托于龍的神靈。龍的精神，主宰了人的意識，並起到創造作用。這說明龍在人的意念中繼續存在，同時也是物質實體氣化以後感應在人的思維里的結果。這種對龍的感應存在，在精神上形成了巨大的力量，在長期的應用和發展中歸成了豐富的內容。

3. 小結

大自然蒼茫無際，人們遇到難以理解的現象很多。尤其在不可發達的社會里，人們處於懵懂狀態，所以長期受到迷信思想的束縛。對於解釋不清的特異現象只有信以為鬼神所為，任其傳說。加之好事者的演義宣傳，更增加了它的神秘色彩。

東漢杰出的唯物主義思想家王充，在《知實》中對“先知”之說直接提出指責。南北朝時期杰出的無神論者范鎮，在《神滅論》中，對神與形，刃與利的關係作了精辟的回答，並揭露了迷信思想對社會的危害。王充和范鎮的著述在我國思想史上起到重要作用，並發展了唯物主義思想。但是，並不能挽回篤信鬼神的狂瀾。隨著時代的變遷，社會的進化，迷信思想逐步消除了，但是難以解釋的自然現象卻仍然存在。雖然很多事實已經擺在人們面前，但仍然得不到明確的答案。比如“硬氣功”，如果不是很多事實呈現在人們面前，誰也不會相信連草木都能刺破的人的肉體能被磚克石，阻擋鋼鐵，承擔重壓。白蓮教徒的空中取物，中國一些氣功大師的表演，都已超出了現實觀念。但是，目前為止，還未能在理論上得到完善地解釋。當代先知大師翁文波先生數次準確地預測地震和自然滅害的事實，曾得到不少國內外人士的承認和贊譽。但是，也有人把這種預測的手段視為“左道旁門”。這就說明人們對客觀世界的認識仍然是不夠全面的，而且是有分歧的。這種分歧，表現在精神和物質兩種觀念上的對立。這種對立，自古以來一直存在。不過，在爭論中，唯心主義的思想

一直處於被動地位，因為它是抽象的，始終缺乏直觀依據。

這種來源于精神和物質的兩種概念，在中國古典哲學中就已經明確，但出于不同的見解，產生在學術上的爭論也是很正常的事。由於近代思想領域中的激烈地鬥爭，學術觀點也蒙上了人為的偏見，釀成過激思潮，兩者之間互相不得越雷池一步。於是對客觀世界出現的抽象的、玄妙的、不可思議的奇異事物充耳不聞；加之迷信色彩的渲染，便全部否定了。龍是否存在的研究也被視為禁區。這就不利於對客觀事物的分析，理解和認識。

兩種事物存在的方式，引起思想方法和認識的分歧，這是正常的。客觀物質的存在，本來就產生於矛盾之中。世界上有數不清的對立的事物存在。它們在對立中成型，在矛盾中統一，在鬥爭中發展，在發展中進化，永久共存於一體之中。如同精神和物質的不可分割，陰陽之氣的不能分離。就如同男女所組成的家庭，夫妻之間的不和是常有的事。但矛盾是表面的，暫時的，陰陽相合是永恆的。就象太極圖的陰陽對立成型的道理一樣，有了空間才能顯示實體；色彩、光綫、溫度等等，都是在對比中產生，否定了另一方面，自身也不會存在。任何人超越不了這一客觀規律。

對龍的認識，首先應去掉長期籠罩的迷信色彩，消除偏見和無端的非議，從客觀世界找出它存在的事實。在中國古典哲學和古籍記載中雖然能找到它的立足點，但要以後的科學方法證實它的存在，還是個很複雜的問題，有待於學者，科學家作出努力。如果自然界的龍仍然存在，有朝一日象空鯨魚那樣偶然出現，將會徹底揭開這個千古之謎；如果它已經絕滅，留給後人的仍然會是個疑團。就像外星人、飛碟、北美大足怪物，尼斯湖怪物，西藏矮小人墓葬，古代瑪雅人的高度文明一樣，仍是一個個自然之謎。

二、龍的應用

龍的精神主宰了中國人的意識，寓意性的龍的應用，在長時間的發展中，充實了中國社會。龍的行踪莫測，人們崇以爲神靈。在原始社會，人們受到各種自然災害的威脅，希望得到一種強大無比的神靈的幫助和保護。在風調雨順的年代，也希望這種正義勇武的天神向人間廣布仁德祥瑞之氣。於是，人們供奉它，以求福佑。信仰的逐步加深，在中國人精神上形成了巨大的支柱。

春秋戰國時期，人們就把東方出現的群星想象爲一條龍，即東方青龍，被稱爲四相中的東方之神，享有威名。在十二屬相中，龍被排列在第五位，是二十四時的最佳時辰，即辰時（早晨7—9時）。龍在人們的想象中承擔了重要任務。

最早，人們把龍作爲氏族保衛者的標志。隨着社會發展，對龍的信仰意識更濃厚，範圍也更廣泛，龍的形象也更豐富多樣。不但以圖騰作爲標志，而且部落的首領也自稱是龍的後裔，並有着神奇的傳說：伏羲被認爲是華胥履雷譯所生，神農氏爲神龍所生。“軒轅之國，人面蛇身，”黃帝也被認爲是龍蛇之身。“堯帝之母媯亦龍感孕”，所以堯帝便認爲是赤龍的後裔。還有不少氏族及其首領的身世，都有類似的傳說。古人又把伏羲和女媧以人面蛇身纏在一起，說成是人類的始祖。所以華夏氏族即成爲龍的傳人。

關於龍的種種傳說，是否純屬無稽之談，在浩如烟海的古籍之中，有關龍的資料，僅披露在字里行間，沒有專題討論的篇章，所以人們也只能作爲神奇的傳聞。但它的形象卻公開袒露在人間。在大自然中若隱若現的龍神秘莫測，所以逐漸把它樹立爲尊貴的天神；再加上難以理解的自然現象，皆認爲是神龍所爲，於是人們就更加敬畏。這種濃厚的意識，必然反映到社會生活

中。

龍的雛形，最初介於它的同類之間，最早出現於山西省呂梁山南端吉縣柿子灘石崖上，是一幅魚尾鹿龍岩畫，距今約一萬年，屬於中石器時代。其次是在甘肅馬家窯的彩陶罐上和內蒙紅山文化的玉雕上。山西襄汾的彩陶龍紋，河南濮陽蚌殼擺塑的龍像，陝西寶雞出土的陶器上的龍紋，都足以說明古代人們對龍有着深刻的意識，並把它作爲裝飾品反映到生活中。因爲在古代還沒有掌握熟練的繪畫技巧和得心應手的工具，只有憑印象、意念進行簡單的描畫，所以也只能說是龍的雛形。

商周時代，龍的形象主要出現在青銅器和玉器上。商代、周代青銅器的鑄造業已很發達，工藝也很精良。各種動物相繼出現在鼎、簋、鉦、鐘、罇、壺、觥、爵和觥觥的各個部位，並根據器物的形狀，創造了各種不同的裝飾風格。其中最突出的就是龍紋和蛇紋。因爲附着在器皿上的造型藝術受到制作的限制，不可能面面俱到，並且是以裝飾爲主，所以基本上是以圖案的形式出現。變了形的爬行動物概括性很強，所以在一些器物上，龍和蛇的形象不便區分，但裝飾效果大致相同。

在玉器上出現的龍的形象，主要有玉戈、玉珮、玉玦、玉柄、玉鏹、玉璜、玉璧等。表現形式有立雕、平雕、浮雕、鏤雕和鏤刻等。多種玉器上出現的龍的形象，除了佩帶和裝飾之外，還帶有寓意吉祥和象徵力量的含義。它的形狀，除了龍蛇本身起着決定作用之外，在自然現象中也能找到產生它的根源。取象於“虹”的玉璜，就有很多造型。玉璜，是最早的禮器之一，它產生於遠古時期的觀念。因爲“虹”在雨季常出現在空中，在陽光的照射下，五顏六色，人們不解其意，以爲是龍的靈氣顯示。因爲它首尾不分，所以大部分玉璜爲雙首。這種形式的雕刻，在漢代和南北朝時期的石刻上都曾大量出現。表現在瓦當和銅鏡上的龍像，戰國時期已

有不少。銅鏡上的龍紋大部是圖案，變化較大。瓦當多為圓形或半圓形，寫實性較強，因為受工藝制作的限制，龍形盡為單腿獨角，被稱之為螭龍紋和夔紋。

隨着時代的發展，龍的應用範圍逐漸擴大，空心磚、壁畫、漆器、磚刻、畫像石等，都有龍像出現，而且風格更多。玉器的雕刻出現透雕，如玉璫、玉螭、玉龍杯、玉螭裸、玉璧等，技巧更為精良，適用性和觀賞價值也很高。漢代用漆作為原料的龍畫，有漆繪陶盤、漆杯、漆棺、漆奩、漆盒等。顏色呈黑紅對比，流綫形的色塊和綫條布滿空間，裝飾效果強烈，經久不衰。

壁畫中的龍主要出現在墓葬、宗教藝術會集的石窟和地面建築的殿堂廟宇。古代地面建築已蕩然無存，大量的龍形象也隨之滅絕。墓葬里的龍多描繪在墓道左側，為東方之神。它的作用是辨別方位和鎮墓。而石窟中的龍像多為圖案效果，主要起裝飾作用。漢代空磚和瓦當是建築材料，所有龍紋按方位（東方）使用，起着鎮宅和避邪的作用，人們希望這種勇武正義之神帶來平安和吉祥。同時，在生活中遇到困難時，也希望威力無窮的龍給予幫助。如戴在拇指上的“裸”，為射箭鉤弦的用具，巧妙地使用了螭龍的形象。“螭”為解繩子的錐子，用玉和骨制成，形似虬龍，使用尖利的龍尾樣解繩結。從這些生活用具對龍形象的應用寓意深長，隱含它能發揮效力，達到目的，對各種困難的克服都寄希望於龍。

南北朝時期，連年戰亂，人民痛苦不堪，祈福免災，寄托於神靈。在宗教興起的過程中，龍像多出現在佛、道造像石上，成為平面雕刻的主要內容和石窟的重要组成部分。石棺和墓誌所雕乘龍昇仙圖和四神的龍，都十分精彩，它的形象被道教作了充分利用。變形後的圖案在邊飾和鋪首上起到應有的裝飾作用。磚石上所出現的東王公和西王母的故事，是神話傳說。他們所駕的

車，也把龍作為運載的力量，其勢若奔馬，飄游太空。六朝時期的畫家也把龍作為重要題材，反映到壁畫和建築上；其形式豐富多彩，給后人留下了不朽的佳作，如《洛神賦圖》中的螭龍和敦煌壁畫“乘龍赴會菩薩”等。

隋唐五代時期是我國古代文化的繁榮階段，龍的應用範圍進一步擴大了。這個時期的石刻藝術得到了充分展現，數量之多，不可勝數。出現在石刻上的龍，有墓誌、石棺上的綫刻和碑頭上的深浮雕及立雕。壁畫，瓷器，銅鏡，佛龕，玉雕，絲綢織造，青銅鑄造及鍍金工藝，金銀器雕刻，繪畫等，分別以不同的工藝和制作手法創造出團龍、行龍、卧龍、盤龍、騰龍、蹲龍、雲龍、戲波龍等。在制作形式上也在不斷發展，如石槨和造像石及玉雕中，常有螭龍穿壁的雕刻，在平面上出現立體的效果。表現了人們對龍的神奇功能的想象。金銀器上龍紋的雕鑿和銅鏡上的龍紋的鑄造，逐漸接近繪畫風格，對龍的想象自然真實，並且作了大膽地誇張，兼以雲水紋的襯托，增添了美的旋律。瓷瓶或壺腹部和把手所塑造的螭龍，作吮吸動態，給器物增添了使用情趣和造型的美觀；織綉中的龍紋多呈現為圓形的團花中，以四方連續排列，構圖豐富華麗，爭奇鬥艷，和六朝時期的風格相似。

宋元時期，在石刻中出現了主題性的創作，脫離了依附和寓意性的作用。如河南登封的淺浮雕群龍圖和羅漢觀海圖，表現了龍生活在大海中的真實景象和翻江倒海的生動畫面。碑刻上的龍，碑頭上的立雕螭龍，到了元代，有的已演變為平雕，兩龍由正面相對纏繞，布滿半圓形碑額。如元至正四年（1344）“牛山土主忠惠王碑”的雙龍紋。在唐代由龜負載的碑石也演變為長方體或四方體的石座，石座上以龍紋飾之。如元代元貞三年（1297）的“劉尚神道碑”，（133）石臺座邊飾和（134）石臺座的平雕獬豸紋等，都有着時代的代表性。

西安孔廟石坊上的深浮雕雲龍紋，風格與之相近。應用於瓷器上的龍紋也以印花、貼花和綫描的形式再現出生姿勃勃的寫實風格。如定窯瓷器上的團龍，龍泉瓷上的水波龍紋和行龍紋。

這種裝飾性很強，非常完美的龍的形象的出現，有着深厚的社會基礎。人們畫龍成風，畫龍的畫家不斷涌現，如宋代的陳容、董羽等，均有精美的作品傳世。在道教的傳播中，老子被奉為龍的化身，並以龍來象徵“道”的變化，把畫龍作為傳教活動，所以有不少道士善畫龍。傳說中，他們畫龍變化莫測，龍飛絹素，畫即成矣。所以出現在石刻，瓷器，玉器上的多姿多彩的龍形象是有其深厚的社會根源和傳統的繪畫藝術基礎。

明代，龍的形象普遍應用在金銀器皿上，如金盆、金薰香、金盞、金瓶、龍鳳冠等。各種形態的玉壁雕龍，大部分呈透雕，精巧玲瓏，輕盈剔透。龍壁、龍牆、石雕、瓦當、陶龍，是這一時期建築物上描繪和塑造龍的範圍。龍壁是建築附屬部分，有單龍、雙龍、三龍、五龍、九龍等，如今在北京和大同都有龍壁的存在。瓷器工藝更為精彩奪目，如景泰掐絲琺瑯，各種形狀的青瓷上，描繪出千姿百態的龍像：雲龍，龍戲波濤，應龍騰天，翼龍臥波，二龍戲珠，翼龍騰飛及變形的龍紋圖案，在廣泛使用的明代瓷器上，形成了龍的世界。木器上出現的龍，大體上分為兩種：民間使用的木器上，大部分為龍的圖案，形狀簡要概括，誇張變形，富於裝飾。宮庭里使用的木器，尤其皇家御用的桌、櫃、箱、椅等，不但制作華貴，而且形態寫實，雕刻精緻。

明代的龍袍是充分反映龍形象的織錦，在歷代織物中顯得很突出。明代織物的種類有織錦、花緞、黃緞、花綢、龍紋紗等。龍紋的制作分為對稱排比的二方連續和團龍為主體的四方連續；或單龍，或雙龍，或正面，或側面，形式不拘。自從龍像被皇家利用以後，龍便有了等級。清代以黃龍為國旗，成為權力的象徵，民間一

律禁用。對此，明清時代均有禁令。帝后所穿袍服及宮中用物，都飾以龍鳳紋。皇帝的龍袍上所綉之龍為五爪，權貴和內侍服裝之龍為四爪或三爪，稱之為“蟒袍”。蟒應是無足無角，但在應用中都長上了足和角，與龍類同。這可能是由於官宦和皇族弄權，蟒也變成龍的形象。

因為龍成為最高統治者——皇帝的象徵，所以皇族遺留的有關龍的物品極為豐富。尤其明清時代，由地面建築到宮庭庫藏，成為龍的藝術品的薈萃之地。北京故宮，沈陽故宮和曲阜孔廟，都是保存比較完好的建築群體。宮中有有關龍的雕造數以千計。從石刻到織錦，從金銀器到玉制品，無所不及，無處不有。表現在石刻上的立雕、浮雕、綫刻，分別出現在宮殿、棧閣、亭臺、宮門、石櫺、臺基、石橋和御道上。制作之精，形式之大，範圍之廣，都是無可比擬的。皇帝的寶座上布滿了雲龍雕刻，殿堂的正中藻井也塑造了巨大的螭龍，借以表示他們為龍的化身或黃帝的子孫。

清代還有大量的龍像出現在碑刻上。康熙、雍正、乾隆、道光時期的石碑四邊，幾乎全是龍的形象，而且沿襲了固定的模式。如“博濟碑”、“鄂海碑”、“祭黃帝軒轅氏碑”、“喜雨詩碑”等。

統治階級自稱是龍的化身，代表男性，把當代皇帝稱為真龍天子，成為至高無上的權力象徵。因此，龍形象的應用便縮小了範圍，非皇族不得隨意亂用，并有嚴格的禁令。這樣，民間對龍的使用受到極大限制。千百年來人們所崇拜的龍，在信仰中斷然離開了。龍的各種藝術形象是勞動人民的創造，而創造者卻沒有使用的權力，這是不公平的。況且，在人們的生活中也離不開它。於是，又產生“龍生九子，不成龍，各有所好”的說法，巧妙地繞過了皇家的禁令，反而使龍的形象得到更廣泛的使用。

所謂九子： 螭、鳳、螭吻、蒲牢、狻猊、饕餮、霸

下、睚眦、狻猊、椒圖；以其不同的習性和愛好創造其形象，分別應用在各種器物上。螭屬好文，能負重，多用于碑石底座。螭吻，也稱鸱尾，傳說能吞火，好觀望，所以用于屋脊和檐頭，借以抗風雨，避火災。蒲牢，好聲響，並且發音洪亮，被用來裝飾在鐘頂。狻猊，善守衛，多用于獄門，以示看守。饕餮，食喜好飲，被鑄于銅鼎。霸下，喜歡戲水，被雕刻在橋梁上。睚眦，性好殺，被裝飾在刀劍或盾牌上，以示攻擊和防守。《詩經》中曾記載說：戰車前用二盾蔽之，畫龍其上，以避敵人矢石之攻。狻猊形似獅子，愛好美觀，喜歡烟火，所以銅鏡和香爐上常有它的形象。在宋代石刻中，狻猊被裝飾在將軍的盔甲上和大象的鞍轡上。椒圖，善于隱蔽和密守，所以被裝飾在門環上。

這些類似于龍的九種形象，寓意深長。它們并非具備各種不同的愛好和習性，是因為人們需要它而賦予的稱號，所以並沒有固定的模式。實際上，民間對龍的應用遠遠不止這些。這些變相的利用，不但繞過了皇家的禁令，而且創造了更多的龍的形象和更廣泛的應用範圍。

三、龍的藝術

龍的出現，融匯于中國人的文明史；龍像的形成，歷經幾千年；龍文化的內涵，博大深廣；龍的藝術形象的創造，是歷代勞動人民共同努力的結果。因為它的產生并非自然界的真實寫照，所以演變的過程是曲折的，複雜的。人們在長期的實踐中，在意念的傳導中，加深認識，在深刻地認識中豐富想象，在想象中誇大它的作用，在多種手法的塑造中逐漸趨于完備、成熟。

原始時期出現的是龍的初期形象。在山西省呂梁山吉縣柿子灘岩畫上的魚尾鹿龍圖，距今約1萬年。內蒙紅山文化遺址中所出土的玉龍，約在5000多年前的原始社會。彩陶文化時期，人們便開始了對龍的繪制，

把臆想和玄念反映出來。那時，人們的思路和繪畫器材的限制，對形象的描繪簡單粗糙，並且以爬行科中的同類為依據，只能是介于蜥蜴、魚、鰐之間的龍的雛形，裝點着原始時期先民的生活。

夏、商、周時期，最突出的是青銅器的制作，稱之為青銅文化。青銅器的裝飾工藝絢麗多彩，其中的龍紋十分突出。商周青銅器上的龍紋分為螭龍、夔龍、虬蛇等。因為受到制作工藝的限制，並且具有裝飾性，所以不同程度的作了變形，使之圖案化，並根據裝飾的部位，把圖形局限於一定的範圍。所以在圓形或方形的器物上多以帶狀排列，或連續，或對稱，形式不拘，再配以精緻的回紋，造就了光彩奪目的青銅龍紋器皿。

青銅器上的龍紋，多數為側面形象，作爬行狀，對稱排列的龍或蛇，頭部側面相接，兩個側面巧合，形成獸頭狀，被稱之為饕餮紋。蛇紋無足，空白處盡以回紋補之，裝飾效果迥然不同。龍與蛇的圖案，或橫排，或豎列，均呈對稱狀。頭尾向上卷曲，兩體相互連接，形成工整的對稱形圖案。

春秋戰國時期，青銅器上的龍蛇紋，不僅僅是兩體對稱排列，而且出現四體或群體相互交纏的多種複雜形式。其中四方連續的排列較多，如銅豆和銅罍的腹部，鐘、鼎的股部。這些群體的螭龍或虬蛇，相互交纏，對稱交叉，均勻構成平列帶狀圖案，配以輔助的回紋，形成十分完美的裝飾效果。還有一種虬蛇紋的盤，如本書圖20③，它的裝飾風格是多層次的，單體自然卷曲，佈置均勻，群蛇滾動中見規矩，自然運行中成對稱，風格獨特。

青銅器上的蛇紋有突出的特點：三角形的頭，誇大的雙眼和簡化的鱗甲。因為它無足，所以對這些部位的誇張顯得很突出，在虛實的變化中對比強烈，如圖5③銅簋上的蛇紋和圖12①②鼎和壺口的蛇紋就是典型的例證。

這個時期的玉器，如玉戈、觥觚、龍珮、玉玦、玉柄、玉鐙、玉璧、玉璜，帶鉤和嵌飾，銅鏡和瓦當等，對龍紋的雕琢，在造型上與青銅器上的龍紋保持了同樣的風格。在內容和形式上，都是以龍為輔助的裝飾品和寓意深廣的吉祥物。玉璜，多為兩頭一體，呈對稱。玉珮的形式和種類繁多，就其玉石的形狀而變化其龍體者居多。呈方形的玉珮和用具上的玉飾，多為龍首形的淺浮雕和綫刻。形態簡單者，加以復綫；材料寬而厚者，以透雕成型，更有孔穴明晰的玲瓏之感。

秦漢時期的銅鏡和玉器的龍紋，在雕刻風格和藝術技巧上大大進了一步，比前者更為精細具體，尤其以龍為主體而成型的玉珮：以螭龍形象為主，切除形體以外的部分，更突出了生姿勃勃的龍的形象。在恰當的構思中，巧妙地構成各種形態，加之冰清玉質，富麗多姿。銅鏡上的圖案變化更大，完全以裝飾效果為主，層次繁多而紋路精微，並兼以幾何形圖案，對接精確，表現了青銅鑄造的高超技藝。

這個時期表現龍像最突出的還算是畫像磚和畫像石及漆器、彩繪、壁畫等。空心磚是漢代建築材料，上面出現的繪畫藝術，以四神（青龍、白虎、朱雀、玄武）為內容的最多。圖案由凸起的圓綫條構成，模壓成型。空心磚為立體的長方形，六面見圖，每邊由兩個圖案組成，相對出現，左右對稱。它的表現形式和所出現的藝術風格，在地區之間有很大區別。河南南陽一帶磚上的龍體綫條簡練，僅有輪廓和動勢，少有鱗甲，風格粗狂奔放，渾然一體。如圖 52①是鄭州出土的蒼龍星座畫像磚。陝西咸陽、西安一帶所出土的漢磚上的龍紋，章法變化較大，而且制作工細華麗，姿態完整。為了突出裝飾特點，不少圖像為了對稱的完整性而誇大了動勢。為了補白和使圖像勻稱，龍的尾、鱗、鰭均作出了圖案效果，強調了它的裝飾作用。

瓦當也是陶質建築材料之一。瓦當上的青龍姿勢

就其圓形而伸頭翹尾，揚爪登足，構成圓形。為了均衡圓面的佈局而着重誇大了角、鬚的長度。鬚、旋毛及長尾的翻卷填補了過大的空間。生動的龍象與寬闊的邊連成一體，既空靈又渾厚，整齊地排列在一條直綫上，成為十分壯麗的二方連續圖案。

漢代石刻龍紋，以河南嵩山的石闕和南陽一帶地區所出土的墓葬里的龍像最為突出。四川，山東出土的畫像石上也有不同風格的表現。這些以石刻手段所表現出來的龍紋與漢磚上模壓的龍紋，在藝術風格上，總的感覺是一致的。那種博大雄奇，蒼渾敦厚的氣度，飽含了無窮的力量；那種如同夢境的畫面，猶如幻覺般的構思，給人們帶來遐想和強大的感染力。在形象的塑造中，體現了極盡誇張之能；在章法的處理上，使畫面氣韻回旋不息；在構思中，發揮了豐富的想象。使現實主義和浪漫主義相結合，既塑造了完美的造型，又有生活的真實性。勁挺的刀筆，剔出了清晰的輪廓；立刀鏟底，區分了虛實關係，在拓本中顯示出黑白分明的強烈效果和裝飾性構圖。龍的巨口大張，引而不發的動態，躍然石上。在一些狹長石面上，二龍交纏，四肢參差，表現了別具一格的寫實性圖案，如圖 56③就是典型一例。這與彩繪棺槨上的龍虎紋是同樣的章法和表現手段。玉璧和銅鏡上出現的青龍和螭龍形象也是如此。這說明出現在不同質地的龍像，在風格上不失其時代的共性，僅在制作的手段上略有作者個人風格的顯示和微妙的差別。

對於螭龍的形象，說法不一：一說小而無角；一說小而角。它的頭部像貓又像蛇，或如異形走獸的頭，如圖 60②③，圖 61①。在以後歷代的螭龍形象中都體現了這一特徵，如圖 64①《洛神賦》圖中的雙螭，就具有代表性。這是因為不同的認識和理解的差異所致，但總的感覺是一致的，統一起來，都不失其螭龍形象的特點。

南北朝是個動亂的年代。各族人民遭受流徙和殺戮的災難，加之外來文化的滲入，宗教迅速興起，刻石造像之風盛行黃河中下游地區。在近 200 年的歷史中遺留下大量的石刻藝術品。在這些石刻中，龍的形象僅是其中的內容之一。它主要表現在佛、道造像龕上，採取建築形式的雕刻，呈對稱盤繞的形式立于柱端，起到護法和裝飾作用。雖然重點並非表現龍，但它在造像龕的位置卻很顯著。因為它起到的是配合作用，所以對體態的塑造並未完全遵循龍的造型標準，而是根據龕額和龕楣的面積大小而應變。所以長短不一，繁簡有別。它的共同特點是粗細一致，體形較長，鱗甲以交錯的斜綫組成，頭、尾、四腳均以龕的中心綫為準而左右對稱。面積大的石面群龍纏繞，雖然紋路繁縟，但在章法上卻仍然遵循嚴格對稱和均衡的格局。面積狹小的龕楣，二龍同體，或一龍拱起，兩端與柱頂相接；昂首翹尾，形成莊嚴的龕頂。這種風格完全迎合建築形式的需要，為以後橋梁和木結構的建築上所表現的龍作了範本。在大型佛窟的額和佛的胸部及窟頂的藻井都飾有龍紋，如雲崗石窟的龕額和佛的胸部紋飾，就有各種不同的形式和風格出現。

棺槨和墓誌上的龍像，大部分雕琢在堅硬的青石上，綫條繁密而細膩，造型趨于規範。面積較窄的墓誌側邊，兩龍相對出現，以綫刻為主，陰陽相兼，有風起雲湧之勢。以道教為內容的騎龍昇天圖，龍作騰躍狀，由抽象的雲水紋或風紋佈白，拓本效果華麗動人。四邊刻一至二層裝飾圖案相襯，四方相對，完整一體，是北朝具有代表性的石刻藝術品。棺槨兩側的昇仙圖更為精彩。在密集的綫條中分出層次和立體感。為首者一龍騰空，仙人衣裙飄飄為前導，隨其後者為眾多的群龍在濃密的雲層中飄入仙境，“仙之人兮列如麻。”

除此以外，在玉壁和碑石上也有螭龍的圓雕和深浮雕出現，如河南長葛的東魏敬史君碑碑頭：螭龍盤卷

的形體襯托了層層疊疊的海藻，真實而生動。碑側為交錯的多體螭龍深浮雕，刀法嫺熟，風格獨特，與國 66②玉壁的螭龍紋很相近，不失為同代之作。

隨著時代的變遷，龍的應用範圍和造型風格也在不斷演化。隋唐五代時期，佛、道造像逐漸減少，代之以祈福免災的石刻是經幢和燃燈石臺。龍的形象在宗教藝術中逐漸移于碑石和墓葬的石刻上。在墓葬和碑石上的龍仍然是四神的方向定位的，所以形象塑造基本類同。其他方面，如金銀器、銅鏡、壁畫、瓷器、玉雕等，所有龍的形象則隨其不同的工藝和制作方法而大放異彩，各顯其能。尤其在文化昌盛的唐時代，在長期的創造和發展中形成固定的楷模。

因為龍的神話色彩在人們思想上逐漸加深，龍的力量逐漸擴大。豐富的生活內容更需要它來美化，所以寓意性的裝飾比比皆是，形象也更加完美。它不但吸取了爬行動物的各種特徵，而且在走獸和飛禽中也吸取了部分可取的特徵。于是形成了鹿角、虎眼、象鼻、鷹爪、蜃腹、魚鱗的形象。元、明、清時期，龍的頭部的結構更為明確，變為獅鼻、牛唇、馬鬃的面貌，這就構成了龍的完美形象。從而使它成為頭有角，體有鱗，口銜盆，牙似劍，二目如鈴的神龍。它能潛淵，會昇天，成為左右大自然變化的精靈。天上的閃電，人們認為是火龍出動；滾滾雷聲，被認為是青龍奮力牽動江、河、湖、海的大水所發出的巨響。所以在塑造的龍的形象中，常常以團圓烏雲，層層水波作為陪襯。無論石刻、壁畫、金銀器、玉器、銅鏡等器物上所出現的龍都是如此。在立體雕塑或平面雕刻中，有的龍像雖無雲水紋的陪襯，但在器物的應用中仍與水有關，如瓷壺和玉杯的把手，盛水的金銀銅質器皿等。

敦煌壁畫中的蹲龍守衛，乘龍飛天，動勢雖然不大。但綫條卻十分圓轉流利。團雲狀的勾勒規整，並帶有裝飾性。到了宋代，龍的形象和制作風格保持了前代

的造型特點，具體部位的形象更為明確，而且出現了以龍為主題的刻石。如少林寺的“羅漢觀海圖”和浮雕“群龍圖”等，表現了它翻江倒海的生動形象。卷起的波濤，飛揚的浪花與龍的動態協調。舞爪、張牙、擺尾、潛水的姿態與滾滾水波協調。畫面皆以朱紋為主的淺浮雕，是北宋時期表現龍的大型石刻，和元代石坊上的龍很相象。在西夏的壁畫中，最為精彩的是敦煌藻井的五龍圖。皆以嚴格的對稱格局組成正方形的圖案，雲紋和水紋以整齊的二方連續圖案構成圓形。密集的雲水線條襯托出單線條組成的龍體，造成寫實與變形相兼的圖案。這與金代銅鏡上的雲龍紋有相似之處。

明清時期，龍的形象已經固定，表現手法和熟練程度已達到頂峰。這個時期的龍像集中體現在瓷器、石刻、織物和木器的雕刻上。青花瓷器上，龍像非常普遍。以各種不同的形式構成圓形，方形，菱形，分別呈現在盤、碟、盆、瓶之上。在形象的塑造上已經定型，所以變化不大。唯不同的是寫實與變形之間的區別而已。在這兩種形式的描寫中，都有翼龍出現。在寫實形象的龍體上，張開的翅膀如蝙蝠的兩翼，四只腳變為魚的鰭。有的青花瓷上，前胸部的翅膀似鳥飛，後邊的兩腳變為蝙蝠的翼，如圖 147①②嘉靖年間的青花瓷翼龍騰飛紋。圖案化的翼龍，頭部仍保持了龍的形象，而軀體完全是花草的變形圖案，甚至伸出的長舌也是如此，如同翻卷的藤蔓圍成圓形，如圖 146①成化年間的青花盤翼龍紋。

木器、刺綉和錦緞上的龍像，主要反映在宮廷的御用品上。精雕細刻的龍桌、龍椅、龍床、龍箱、龍櫃及門柱上的纏龍騰蛟；刺綉的龍袍的袍領、袖口、前胸、後背、肩、肘等，皆由龍紋組成，佈滿全身，間隙處以雲山石圖案相連。黑、白、黃、藍、紫之彩麗奪目，成為皇權的象徵，清代曾以黃龍旗作為國旗使用。所以皇家明確規定：“官吏衣服、幃帳，不許用玄、黃、紫

三色，并織綉龍鳳紋，違者罪及染造人。”官吏尚且如此，百姓更不敢妄為。所以民間雕刻在木器上的龍紋，皆為象徵性的龍圖案，如圖 149①②③④的圖象。清代五臺山石浮雕龍紋也是如此。在碑刻和石座上也出現不少狻猊的圖案。狻猊，龍頭獅身，在宋、元、明、清時代的雕刻中都有它的形象出現。宋陵神道的石刻中就有生動的狻猊。清代使用的更為普遍，如道光年間“創建文昌閣火帝祠碑”，“重修土地廟碑”，“宏不器家傳”等，碑額上都有對稱的狻猊紋。

石刻龍紋表現得最突出的是明清時代。明代皇家墓誌，盡以龍鳳作為邊飾。龍代表男姓，鳳代表女姓。合葬的墓誌，上下為青龍，左右為鸞鳳。有的誌石上皆以龍紋飾之，四邊八龍相對，構成方形。在石碑上，凡與皇家有關的碑石都飾有龍紋，如“洪武祝文碑”、“聖諭石刻”。在陝西黃帝陵，所有皇帝遣地方官吏致祭黃帝軒轅氏的碑刻上，都有龍紋，如“皇帝遣應城伯孫杰致祭黃帝軒轅氏碑”和“皇帝遣鴻臚寺丞張昱致祭黃帝軒轅氏碑”等。清代康熙皇帝（玄燁）書“賜博濟碑”，“賜鄂海碑”，雍正皇帝（胤禛）書“賜岳鎮興碑”，“魏徵上太宗十思碑”等等，碑額和碑四周邊皆以龍飾之。上下邊中間位置的龍正面盤卧，側邊為騰躍狀的龍。雕刻技巧非常熟練，從神采到形狀，從整體到局部，沒有敗漏之刀筆，可謂登峰造極。

清朝以後，皇權不復存在。多種形式的龍的雕刻和繪制逐漸衰微。但是，龍的形象卻留在人們的深刻記憶里。雖然對龍的迷信色彩淡了，但它仍然活躍在民間。龍船，龍燈，龍舞等，盛傳不衰。多種繪畫題材和藝術形式仍然不斷出現，豐富的神話傳說仍不絕於筆墨，龍的形象繼承著先祖的創造和傳統文化的特徵，弘揚光大民族精神。

龍永遠是東方之國——中國的象徵，中華民族永遠是龍的傳人！願龍和我們同在！

龍 集

陝新登字 006 號

編 著：張鴻修
白 描/
版 式：張鴻修
裝 幀/

封面題字：金澤子卿（日本）
內頁題字：張鴻修

出 版：三秦出版社
責 編：王 剛
中文校閱：張 佳
承 印：空軍西安印刷廠
監 制：賀 青
策 劃：張曼中

開 本：12.（26×25）厘米
圖 幅：527
字 數：35000
印 張：22

1993 年 11 月第 1 版

1993 年 11 月第 1 次印刷

書 號：ISBN7—80546—768—4/K·216

定 價：98 元

目 錄

一、序言	1-13
二、跋文	221
三、後記	222

圖版目錄

一、原始社會

- ①陶塑蜥蜴（白描）
②彩陶魚龍紋（白描）（仰韶文化，寶鷄北首嶺）
- ①③彩陶罐龍紋雛形（白描）（甘肅馬家窑）
②玉雕螭龍（白描）（內蒙洪山）
- ①彩陶魚龍紋（白描）
②彩陶盤龍紋（白描）（山西襄汾）
③蚌殼壓塑鰐魚（白描）（河南濮陽）
④彩陶龍紋雛形（白描）（陝西寶鷄）

二、商周時代

- （商）①玉雕螭龍（白描）
②銅簋夔龍紋
③銅鉶夔龍紋
- （商）①夔龍紋鉞
②銅簋夔龍紋（白描）
③銅簋蛇紋
- （商）①②③龍首玉戈（白描）
④觥觚頸部夔龍紋
⑤玉雕龍珮（白描）
⑥夔龍紋鼎頸部
- （商）①饗饗紋鏤嵌（白描）
②玉雕龜形玦（白描）
③④龍形玉珮（白描）
⑤⑥龍首紋玉柄（白描）
- （商）①②③玉珮（白描）
④饗饗紋玉鏤（白描）
⑤銅簋腳部夔龍紋
- ①②（西周）玉璜
③④（商）玉雕龍首（白描）
⑤⑥（商）玉玦
- （西周）①蛇紋方鼎口沿部（白描）

- ②蛇紋方鼎口沿部
③銅簋夔龍紋（白描）
④銅鬲腹部夔龍紋（白描）
 - （西周）①蛇紋罍口沿部（白描）
②③④龍紋簋口沿部（白描）
⑤龍紋鐘口沿部（白描）
 - （西周）①龍紋鼎口沿部
②蛇紋壺口沿部
③龍紋簋口沿部
④龍紋罍腹部（白描）
 - （西周）①③玉雕螭龍（白描）
②玉雕龍首嵌飾（白描）
④龍首金帶鉤（白描）
⑤⑥玉雕鰐魚
 - （西周）①銅觥龍飾局部（白描）
②③④夔龍紋飾局部（白描）
 - （東周）①魚龍紋盤（白描）
②蛇紋甗流部
③龍首紋玉璧（白描）
④（春秋）夔龍紋鼎局部（白描）
- ### 三、春秋戰國時代
- （春秋）①虎首交龍紋銅豆腹部（白描）
②龍紋鈎局部（白描）
③交龍紋鐘局部（白描）
 - （春秋）①玉雕龍形帶鉤（白描）
②夔龍紋鼎口沿部（白描）
③玉雕夔龍紋（白描）
④編鐘角蛇紋（白描）
 - （春秋）①②③虬龍玉珮（白描）
④夔龍紋鐘局部（白描）
 - （戰國）①鏤雕雙龍璜（白描）
②交龍紋鼎腹部（白描）
③交龍紋鑑腹部
 - （戰國）①蛇紋罍腹部
②交龍紋壺腹部
③螭蛇紋甗腹部