

常素霞 编著

中国古代 玉器图谱



河北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代玉器图谱/常素霞编著.-石家庄:河北美术出版社,1999.5

ISBN 7-5310-1117-4

I. 中… II. 常… III. 古玉器-中国-图录 IV. K876.82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 25657 号

(冀)新登字 002 号

中国古代玉器图谱

常素霞 编著

出版发行:河北美术出版社

地 址:石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码:050071

制版印刷:河北新华印刷二厂

开 本:787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张:21.5

印 数:1—2000

版 次:1999 年 5 月第 1 版

印 次:1999 年 5 月第 1 次印刷

2000.34.12

考古书店

定 价:45 元

目 录

论中国玉器的发展与审美特征	1
玉器图谱	
新石器时代玉器	21
夏代玉器	46
商代玉器	48
西周玉器	65
春秋玉器	89
战国玉器	109
汉代玉器	142
魏晋南北朝玉器	185
唐代玉器	187
宋辽金玉器	207
元代玉器	226
明代玉器	234
清代玉器	248
图谱说明	259
历代玉器造型及特征一览表	291
后记	338

论中国玉器的发展与审美特征

中国玉器,经过漫长的玉石共存的孕育发展,到了新石器时代,便彻底与石器分离,进入了一个新的领域,开启了中国玉文化的先河。从此,中国玉器在其自身发展的历程中不但留下了难以数计的艺术珍品,而且还以它丰富的内涵、优美的造型、瑰丽的图纹、精巧的工艺,显示出泱泱文明古国的风采。

众所周知,艺术是人的精神世界和社会面貌的表现形式。作为中国古代的玉雕艺术当然也不会例外,它的发展,同样也是随着社会生产力、物质文化的提高和人们生活方式、审美意识的演变而不断变化的。它不仅表达了当时社会的特征和文明,体现了人们的愿望和理想,而且还能鼓舞、引导其精神生活。因此,在中国玉雕艺术的历史长河中,无论是单纯的器物造型,还是某种图纹装饰,其审美意识都与当时的社会背景密切相关。它所反映出的任何一种艺术风格,都是古代先民精神状态、生活方式和审美意识的体现。

当我们回首历史的长河,把玩摸挲这些久经沧桑的历史遗物,欣赏审视那些奇妙的造型和图纹时,仿佛使我们透过它们的艺术,回溯起古人对美好理想的创造和追求,感受到一种伟大的民族精神和它所隐涵的风霜经历以及那种不可磨灭的、具有永恒魅力的美。可以说,中国玉器比其他任何古代艺术,都更加深刻地反映了中国社会在发展过程中所经历的野蛮和文明的审美道路。在这迷人的玉器王国中,发掘其深蕴的内涵,努力探索它传递给我们的历史信息,并试图从它的造型和图纹艺术风格中,寻求当时的政治、文化背景及社会风俗时尚,则是一项很有意义的工作。同时,玉器的造型、图纹以及工艺技法、艺术风格的发展演变,同样也是我们研究中国玉器最重要的部分。因此,根据考古学提供的各方面重要资料,找出同类器物演进的年代次序,不但可以使我们掌握玉器发展的脉络,而且还可以使我们比较容易地在建立好的器型学、图纹学的基础上,找出它所能归属的时间位置。

当然,随着社会的发展,人们审美意识的改变,思想观念的转化,艺术风格也必然会推陈出新。因此,笔者在牟永抗先生以社会功能为主线,将我国玉器分为三个阶段的基础上^①,结合其造型、工艺的发展变化,试从五个方面,谈谈中国玉器的发展与审美特征。

神秘化的新石器时代玉器

中国玉雕艺术,最早萌发于新石器时代的装饰品中。当先民们在长期的劳动实践中发现并认识了美丽的玉石后,便在原始美感的驱使下,首先将其制作成装饰物,佩挂在身上,一方面作为装饰美的表征,另一方面也是聪明智慧以及财富的体现。随着时间的推移和社会的发展,大约在距今 5000 年左右的新石器时代晚期的红山文化和良渚文化中,中国玉器便已超脱出原始的美感和由此而产生的装饰意义,走上了与原始宗教、图腾崇拜等相结合的道路,成为当时社

会某种观念的象征,亦即信仰、权力、地位的形象体现。从此,玉雕艺术便作为一种精神文化产物,与中国的政治、经济、宗教、文化等紧密相连、息息相关。

据目前考古资料所知,新石器时代玉器主要分布于我国东北及辽河流域的查海文化、兴隆洼文化、红山文化;长江流域的河姆渡文化、马家滨文化、北阴阳营文化、薛家岗文化、崧泽文化、良渚文化、大溪文化;黄河流域的大汶口文化、龙山文化、齐家文化等。这众多的史前文化玉器,尤以红山文化、良渚文化玉器最引人注目,并成为史前文化研究的热点。它们各具特色,自成体系,似无数璀璨的星光,在中国古老的大地上,交相辉映,大放异彩。

从工艺风格上来说,红山文化玉器造型浑厚凝重、概括而洗练,擅长从总体上把握对象。器物表面一般不加修饰,或仅用少量阴线表现一下鸟头、羽翅、兽面及獠牙。它们虽然质朴无华,琢磨简单,但仅寥寥数刀就再现了器物整体造型的形似和关键部位的神似。然而这些看似简单的玉器作品,在当时并非是单纯的对自然物的描写。无论是作展翅飞翔状的猛禽,还是被神化了的龙、兽等动物形象,它们均代表着人们的一种情感和观念。特别是红山文化玉器所独有的玉龙和兽形饰(猪龙),更使人感到神秘莫测。至今我们所见到的同类器物,尽管玉质色泽、形体大小、出土地点略有不同,但整体造型及细部处理均基本定型。它们身体浑圆光素,多卷曲成“C”字形,只是缺口处大小不一。其头部刻画较为细致,五官突出醒目,同时在沉稳端庄的神态中,透露出一种神圣的威严之感。显然,这些高度概括而且较为规范的艺术形象,决不会是随意而出。玉工们必定是遵守着严格的规则,受着一定的观念形态的制约,并按照当时社会的需求而进行制作的。同时这些难以确认的动物形象,“远离现实生活题材,只能是摹拟幻想中的偶像,服务于原始宗教及其神灵崇拜。”²可以说,它们是红山文化中特有的人文动物,在当时应具有特别的象征意义。

此外,怪异而奇特的勾云形佩,又以其风卷云回的气势,简洁利落的边角,险峭剔透的造型,充分显示出一种变化无穷、敢于拼搏的矫健之美。杨美莉先生认为:“这种勾云形器,应是一种文化的视觉符号。而此一符号,实际上是一种文化精炼出来的产物。对于其造型塑造的原始灵感,想必即是来自对强有力的鹰类的模仿。他们期望自己像鹰一样,展翅振羽,力擒万物。同时鹰那种锐利的双眼及弯而带钩的喙及爪,是他们希望拥有的利器,因此,做成勾云形器作崇拜,佩戴在胸前,相信会给他们带来无比的生命力。”³可见,红山文化的先民对事物的概括能力已具相当高的水平了。他们把具象的物体转化为具有象征意义的抽象的观念符号,这在史前文化玉器的造型艺术中,是何等伟大的创举啊。

俗话说,一方水土养一方人。红山文化玉器所反映出的独特的艺术风格,应与东北民族的生活习俗有一定关系。我们似乎能从现在中国北方人(尤其是草原人)那种大碗喝酒、大块吃肉、大嗓门唱歌的性格中,领略到古人那强悍爽快的风情和大刀阔斧的治玉气魄。他们格外重视玉器的质地和光泽,不太讲究华美的装饰,不太重视细部的刻画,而是尽量反映和体现材料本身的美感,同时也显示出了红山人那种简朴纯真的审美时尚和精神世界。至于玉器的造型,既非某一自然物的摹写,也不是众多物象的简单拼合,而是进行大胆的取舍、夸张,创造出的一种艺术形象。同时,这一艺术形象的确立,需要一个长期共同的文化积累和演进过程。因此,其独特的造型和艺术风格,具有一定的地域性,在红山文化以外别无他见。同样它也是该文化圈内一种特殊的精神文化产物,它们普遍地存在于人们的潜意识中及生活中。尤其是那些神化的动物形象,均与原始图腾崇拜有着密切的关系。它们决不是一般的佩饰物,而是服务于原始宗教,象征身份地位和权力的神物。

良渚文化玉器代表了中国史前南方玉器工艺的最高水平。它是在长江下游诸文化的孕育

中发展起来的一种以几何形为主体的造型艺术。气势雄伟庄重,讲究对称均衡,方圆合度。大多器物边角整齐匀称,工艺图纹严谨细致。特别是高达三、四十厘米长高形玉琮和重达 6.5 公斤宽矮形玉琮及大型玉璧的琢制成功,充分说明了良渚玉器工艺的空前发展和辉煌成就。因此,自 20 世纪 70 年代初,经过科学发掘的良渚文化玉器问世以来,一个研究良渚玉器的热潮便在全球悄然兴起,方兴未艾。其中最具神秘魅力并令人惊讶的是,它在装饰艺术方面,大大突破了以往玉器光素无纹的传统,在坚硬细密的器体外表,成功地雕琢了繁密细致且叹为观止的神人兽面图纹,从而大大提高了玉雕作品的艺术水平。

对这一图纹的表现形式,常见有圆雕、浅浮雕、透雕和细如发丝的繁密而又极有规律的阴线刻划等。构图上着重表现头部,突出眼睛、鼻子和嘴,很少表现物体的躯干和四肢。同时,良渚先民们还巧妙地采用了阴刻和浅浮雕相结合的方法,出现了由主体纹、装饰纹、地纹三重组合的装饰纹,并成为良渚玉器工艺装饰特色之一。此外,除了个别器物上饰有单体的兽面和神人像外,大多器物特别是玉琮四面,皆为两节为一组合。上节为小圆圈眼,顶部有两道凸横档,应为神人的简化形象;下节为大圆圈眼,眼外有椭圆形凸面表示眼睑,两眼之间有扇形凸面表示额部,亦即象征性兽面纹。众多出土资料显示,这种神人兽面组合纹,构成了良渚文化玉器的核心因素,并成为良渚文化玉器,特别是玉琮上的一个基本纹饰,或者说是良渚文化玉器之灵魂。

多数学者认为,这种繁密细致而又严谨规范、并普遍存在于良渚文化玉器中的神人兽面纹,无论繁简,均应是良渚人的崇拜神。当时先民们在珍贵神奇的玉石上,用那种极富平面装饰,然而又是最简单、最直接、最富有感情色彩的线条,努力去表现神灵的意识。他们把对神灵及祖先的敬仰,全部倾注到了他们所琢制的玉器上,并相信这些器物与图纹具有特殊的法力,可以沟通天上神祖和地上生民的世界。希望在祭祀时,神灵和祖先能听到他们的祈求,满足他们的需要。因此,良渚文化玉器的艺术功能,也就成了神灵崇拜、祖先崇拜而乞求幸福的媒介物。它的丰富内涵,远远超出了它的客观实体。

至于那些浑圆硕大的玉璧,外方内圆、高低不等的玉琮及各式宽阔威武的斧、钺等器型,则又把人们的视野带入了一个新的天地。可以说,良渚人不仅创造了特殊的纹饰,运用了特殊的艺术语言来沟通人与神的世界,同时也创造了特殊的造型,以表达他们心灵的至诚。由于古人深信“礼神者,必象其类”,所以,他们把天圆地方的概念,移植在玉质器物上,成为祭祀用的法器,或曰礼器。凭借此器来呼唤神灵求得保护,并逐渐使之制度化、合理化、合法化,成为身兼祀戎大权的贵族人物的特权和标志,同时也体现了他垄断了祭祀大权,具有了非同寻常的、可以沟通天地的法力。正如有些学者所言“虽然《周礼》所提出的以六种不同颜色和形状的玉器来祭祀天地四方的说法,确为过分制度化与理想化了,但是,六器之说,亦非凭空捏造的,它反映了古代天人感应的原始宗教形态及古代中国人的宇宙观。”^[4]

新石器时代晚期出土玉器较为丰富和精美的地区,还有山东龙山文化和湖北石家河文化。其中,山东龙山文化所发现的玉器主要有兽面纹圭、玉笄、冠状头饰、璇玑(或曰牙璧)、钺、琮、斧等。数量虽然不多,还有待考古工作的进一步发现,但琢玉工艺水平较高,并具有独特的艺术风格。特别是镂空技法和弦纹的运用已十分成熟。对于神奇的兽(人)面纹的刻画,则多以多圈旋转形眼和头上特殊的“介”字形冠饰为特征。双目圆睁、阔嘴獠牙,一幅凶猛狰狞之相。据说,在良渚文化和山东龙山文化系统中,凡加了介字形冠顶的,就表示图像具有了超凡的神性。因此,龙山文化中这种兽(人)面的夸张变形,或许是鬼神的脸谱,也应是一种被神化了的面纹。在该文化圈内,同样具有一定的象征意义,或许也是龙山人崇拜的一种神物。

长期以来,学者们所共识的龙山文化玉器,如今又突然出现在湖北石家河文化之中,那些造型小巧并多以人面、兽面、蝉、鸟等题材为雕琢对象的作品问世,引起了学术界极大的关注和兴趣。

石家河文化玉器,构图规矩匀称,刻画细腻,并具有一定的写意性。器物表面一般没有其他的附加纹饰,仅用圆雕、浮雕、镂空和琢刻阴线的技法,分别雕琢出器型轮廓或琢磨出羽翅、兽面等具体部位。其中运用最多的则是浅浮雕。至今所发现的人面饰、兽面饰等造型的面部特征及细部刻画,均是通过浅浮雕这一技法来表现完成的。它比早期那种用简单阴线刻画五官的作法,又大大地迈进了一步。至于镂空作品,虽然发现不多,但从罗家柏岭出土的凤鸟形环来看,其技艺已经非常熟练和得心应手了。仔细观察器物的镂空处,它并不像良渚文化那样作三角形扩展,而是多如龙山文化镂空器所呈现的那种长条形或椭圆形孔洞,布局得当,琢磨细致。

由出土资料观察,龙山文化与石家河文化玉器,无论从造型,还是工艺等方面,均有着极大的相似性。如何解释它们之间的关系,已成为今日考古学上的新问题。最近杨建芳先生曾撰文指出:“在黄河下游与长江中游的江汉地区间,有一条东北到西南走向的大道,即由淮河下游上溯淮河至河南南部,然后逾越大别山、桐柏山,进入江汉流域。这条通道很可能就是东夷族首领之一的蚩尤战败被杀后,东夷族内部发生分裂,以少昊清为首的一派,归顺华夏族,而以少昊摯为代表的另一部分人,不愿投降,被迫向南及西迁徙,其中一部分人抵达长江中游,融合于土著地区,而成三苗。其发生时间,大抵与山东龙山文化相当。”⁵这种移民说,似乎比较圆满地解释了这两地文化相似的原因,但是还需要进一步得到考古学的证实。

龙山文化与石家河文化玉器,虽然至今尚未发现大型的器物,但其工艺风格,与其他史前文化玉器相比,亦有异曲同工之妙。特别是丰富的文化内涵,依然深深地潜伏于人们的观念之中。那仪态不凡的带冠人面饰,决不是随意雕琢的单纯装饰品,他们也“并不像是普通的部落成员,倒有可能是巫觋类的宗教人物”,⁶或是祖先神的形象。人们深信,佩挂这些神像,可以沟通人与神的关系,从而得到神灵的庇护。而那些较为新颖、卷曲成环状的龙形饰(或曰龙形环),以及展翅飞翔的雄鹰等造型,似乎依然散发着红山文化玉作的风格和气息。是否可以说,北方先民对于龙及猛兽类的崇拜,到了新石器时代晚期,已为龙山文化和石家河文化所继承。此外,龙山文化的部分玉器造型和图纹与良渚文化玉器也有着某些联系。由此可见,当时各地的文化交流已十分密切。至于那些小巧的动物形象,也应具有某种象征意义,或为通神的工具,或为崇拜的对象。经常佩戴在身上,可以随时随地地发挥其神奇的作用。

总之,在新石器时代中晚期,这些具有象征意义及原始宗教信仰性质的礼仪玉器的骤然兴起,标志着等级观念和原始宗教观念已经渗入到了玉器之中。同时,随着宗教意义的深化,不但使史前玉器脱离了早期单纯的装饰意义,成为祭祀的重要工具、娱神的珍贵器物,而且还逐步被蒙上神秘的面纱,走向了神坛,成为沟通人与神的媒介物和等级权力的象征物,在中国历史舞台上扮演着重要的角色。

大量的人类学和考古学材料证明,史前人类在野蛮时代跨入文明时代的大门之前,都经历了一个巫术极为盛行的时代。由于当时生产力低下,原始人对于变幻莫测的自然界中诸种现象难以理解,认为宇宙间的一切均为神的安排,人只能听命于神,亦可通过各种手段,求得神的保护。于是原始先民便按照自己的想象创造了神,又以祭祀的形式来取悦于神,其目的就是把人的愿望和神的意志沟通起来。这样,代表人们意愿和沟通人与神之间对话的巫觋便产生了。人们把自己的感情移植于代表神的使者——巫的身上,使之客观化,并深信神灵会飘然而至,给

人间带来幸福和吉祥。这种原始的宇宙意识,在当时社会中,或许是潜在的,是一种无意识的意识,但它却真实地积淀在人们的心灵深处,由此而迸发出的那种强烈的情感、奇妙的想象、真诚的信赖和执着的追求,始终沁透和统摄着人们的审美意识。可以说,原始社会氏族先民的审美意识以及各种原始艺术,无不带有这种宇宙意识,无不带有宗教神性的色彩。从而娱神,也就是祭祀,与神的沟通,成为原始社会审美意识的中心,成为各种艺术的共同母题。牛河梁红山文化女神庙和瑶山良渚文化祭坛遗址的发现以及大量玉礼器的出土,即充分地说明了这一点。

尽管红山、良渚玉器的造型、图纹仍有很多未解之谜,特别是关于良渚文化纹饰的起因、内涵、意义仍有很多推测和争论,但它由较为写实的动物面,逐渐演化为抽象而且规范化的、仅具象征意义的兽面,则是无可争议的事实。同时神人兽面复合纹的出现,更加体现了古代中国人在意识观念中,对某种具有神力的动物的崇敬和向往。因此,无论是良渚文化玉器的兽面神人,还是红山文化玉龙、兽形饰;龙山及石家河文化的带介字形冠的人面、兽面、凤鸟等,均是原始先民借用某种物象来隐喻相似或相关的观念。也就是说某些抽象的观念,往往就寄寓于这些感情的符号之中。即使是那些小型的管、珠类玉器,也绝非是单纯的装饰品,它的所有者,依然是氏族里掌握祀戎大权的贵族首领。试想,在原始的祭祀活动中,那些满身披挂玉器,手持琮、钺等法器的巫师们,在乐舞声中,是何等的神圣威严。这种原始的宗教活动,应是当时氏族部落集团最重要的社会活动,也是酋长、巫师的神圣职责,同时也象征他垄断了祭祀和沟通天地的大权。

如上所述,史前文化玉器,无论是造型还是图纹,其宗教意义均远远大于审美意义。虽然许多器物在琢制和艺术处理上是极为精巧卓越的,但是这种审美的要求,在当时必须严格服从宗教意义的要求。不过这种精细之作,同样也反映了先民们那种充满对神灵的崇拜和敬仰,并深信它会给人们带来好运的深厚情感。在生产力极为低下的情况下,他们运用那简陋的工具和灵巧的双手,不计工时,不计劳苦,一丝不苟,虔诚地雕琢着人们心中的偶像。他们把一切希望、理想完全浸入了这些神圣的作品中了。因此这不仅仅是艺术的创作,而是心灵的至诚,是精神的产物。

礼仪化的商周玉器

每当提起商周时期的艺术品,人们便立刻会想到那铸工精美、硕大浑厚、气势磅礴的青铜器。它令后人仰慕不已,并从心底发出一种由衷的赞叹。然而,质材晶莹、巧妙别致而又庄严肃穆的商周玉器,则又把人们带入了另一番天地。那些既可在手中把玩,而又赋有神灵之气的玉雕艺术佳品,虽深藏于地下有数千年之久,但至今仍熠熠生辉。尤其是那怪异的造型,庄严的神态,似乎在动情地向人们倾诉着中华文明古老历史的沧桑,使我们深深地感受到灿烂的商周玉文化所散发出的沉静而幽远的芳香。久久的凝视、静静的思考,真是回味无穷,留连忘返。

随着原始氏族制度的解体,奴隶制国家的建立以及礼仪制度的逐步完善和深化,商周玉器随之也发生了较大的变化。它不仅继续承担着沟通天地鬼神的神圣职责,同时也成了贵族阶层显示身份地位高低尊卑甚至是王权的信物,即财富和权力的标志。因此,商周玉器数量之大、品种之多,前所未有。特别是1976年对殷王武丁配偶妇好墓及近年来河南三门峡西周虢国墓地、山西晋侯墓地的发掘,不但丰富了商周玉器的内容,开阔了我们的眼界,同时也为研究商周玉器的工艺风格及特征,探讨商周人的观念意识、生活习俗等,提供了科学的实物资料。

玉器在商周时代,是一种与青铜文化并行发展和相互影响的艺术,也是高度发展的商周文明的重要标志之一。工艺卓越,成就斐然。特别是玉器的造型和品种较前大大增多,除了早期出现的璧、琮、璜等礼仪玉器继续使用外,格外引人注目的是出现了大量的浮雕、圆雕动物和人物等作品。其中动物类作品中,既有幻想中的神兽,如龙、凤、怪兽、怪鸟等,也有取材于自然界中的原型,如虎、鹿、牛、马、禽鸟等,丰富多彩,令人耳目一新。

对于这些动物形象的塑造,圆雕器多以圆柱体和立方体为基础,同时捕捉表现雕琢对象的主要特征,并以夸张头部及五官的艺术手法,使作品既形象生动又显得稳重端庄。如妇好墓出土的圆雕小象,无论是敦实浑圆的立方体身躯,还是粗短健壮的四肢、宽阔下垂的大耳以及向上卷曲的长鼻,均刻画的绘声绘色,透露出一种憨厚笨拙但又顽皮可爱的情调。而那些张口利齿的猛虎,虽多作四肢变曲的伏卧形,但那挺拔的长柱形身躯和对头部的高度夸张,便将一只肉食动物伺机而起的凶猛形象,表现的淋漓尽致,显示出创造者丰富的想象力和深厚的艺术造诣。此外,一些作片状浮雕的牛、鹿、禽鸟等,则多采用正侧面的表现手法,突出雕琢对象的主要特征,并用熟练而准确的轮廓线加以勾勒刻画。尽管它们姿态各异,神情不同,然而那种近似剪影式的造型艺术,一下子就把各种卧、跑、跳的动物群,笼罩在了刹那间静止般的状态之中,就好像今天电影、电视剧中的定格,从而给人们留下了无限的遐想。

长期以来,古玩行中对于动物造型的断代,常流行这样一句话,即“一蹲二卧三回首”。这句话虽然不太科学,现实事物也并非那么绝对,如伏卧与回首式的动物在商周玉器中均有发现。然而,那些奇特的蹲坐式动物和怪兽、怪鸟等,在日后却极为罕见。它们头部高昂、神态庄严,兽类者多曲腿坐地,双臂抱膝。同时由于不同的动物形象,均被玉工用相似的手法置于固定的空间之中,所以这些形象皆呈现出一种缩头缩脑的古拙风格。至于禽鸟类则多挺胸收翼,双腿及短尾直立于地面,显示出一种挺拔、傲慢、蔑视一切的精神风貌。它们虽取材于自然,而又不模拟自然,作者们竭尽夸张虚构之能事,发挥丰富的想象力,使其更具神奇色彩和浪漫主义情趣,以此来表示它那不同一般的身份和特殊的作用。

商周时期玉雕人物形象,突破了早期仅见人面和头像的状况,出现了各种跪坐、立式和侧身等人物雕像。其中商代的圆雕跪坐玉人,在造型方面,具有较强的写实性。尽管人体比例不尽合理,大部分作品头部偏大,五官格外突出醒目,但人物的姿态、服饰及整体结构却刻画的十分清楚。他们大多曲腿跪坐,足趾着地,臀部皆坐于脚踵上,双手扶膝,眼平视或下垂。同时,根据身份的不同,有的衣着华丽腰束宽带;有的则为裸体或似刻文身图案。重要的是这些人像的冠、发都雕刻的极为精细,相当逼真,对研究商人的衣冠、发饰具有重要的参考价值。或许这些不同装束的人物形象,即属于不同的阶层。有的学者认为:妇好墓中出土的那件衣冠讲究、神态威严、腰佩宽柄形器的玉人,有可能就是墓主人“妇好”的形象。^⑦。如果这一论断不误,那么与此同出的那些裸体和文身的玉人,则应当属于妇好的奴隶和仆人,是专门侍奉她在宫中的生活和娱乐的,从而反映了中国奴隶社会“衣服有别,宫室有度”的等级礼仪制度。

至于此时常见的一种扁平体的侧身玉人,造型皆为蹲踞状。上肢弯曲于胸前,头部较为突出,主要夸大了眼睛和耳朵。有的头戴饰有齿状扉棱的冠帽,有的似与凤鸟合体,充满着一种神秘怪异之感。特别是西周的侧身玉人,则更具特色。作品明确地描绘出人脸的侧面,扁嘴方下巴,多以云纹作耳朵,身躯交待不明而且较为抽象,往往以几何形线条表现。尤其是在身上或头顶上,还时常有龙、虎等神灵动物出现。这种人与龙虎鸟交结缠绕相互组合的现象,应是传承自新石器时代以来,美术作品中错综复杂地表现出神祇、祖先、神灵动物三位一体观念的余绪。它所表现的,应是先民观念中具有龙、虎或其他神灵动物的秉赋的祖神,这正是上古宗教中相信

神祖与神灵动物可以相互转形的具体写照。

此外,商周玉器的图纹装饰,无论是动物还是人像身上,多以结构奇特的几何形纹勾连组合而成。它完全不去考虑具象物体的真实性,而是采用了几乎较为统一的构件和技法,去刻画,去描绘。人物的眼睛也可用于动物的眼睛,各种器物的表面装饰也都存在着某些相似之处。布局规范,构图严谨。正如楚戈先生所讲的“商周的物象艺术,保存了上古图画记事”之遗迹,它是介于图画与文字之间的产物,其构成与其说是图画,不如说是一种观念符号。”^⑧而这种观念符号的形成,应具有一定的社会性,也许与当时的宗教信仰或社会的某种理想有着密切关系。也就是说,商周先民在琢制玉器的造型和图纹时,并不是在模仿自然,而是要通过这一客观物体,表现内心深处的一种信仰和理想。他们把图画性的文字,或曰观念符号,铭刻在具有象征意义的雕琢对象上,从而使每一件器物,更富有文化与宗教意义。

若仔细观察,商周玉器特有的这些图纹装饰,在各类造型中,又各有其自身的装饰规律。如兽类身上多用变形云纹和斑条纹,禽鸟类多用卷曲长条形表示羽毛,龙的身躯则多饰云纹和菱形纹。奇妙的重环纹大多装饰在龙、虎和带冠凤鸟的肋部、颈部,少数出现在牛的身上。而简化的重环纹,一般琢饰在虎的尾部或脊骨等处。可见,它们在当时均代表着一种特殊的意义,并具有某种相对的规范。这一点,似与当时的青铜器的使用有些相像,由于身份地位的不同,玉器享有者的器物造型和图纹也就不能相同,它反映了商周时代的等级差别和权力意识。

实际上,商周时代权力意识已成了社会意识中的主宰。它伴随着文明的到来,打破了以往为自然生存意识支配观念的一统天下,同时权力和财产又塑造了人们的等级观念。因此,为了强化这种权力意识,巩固已经取得的地位和政权,此时的玉器,也逐渐由新石器时代为原始巫术服务的祀神,发展到为奴隶社会制度服务的祀礼,成了当时社会的一种重要的礼仪用器。

大家知道,礼制是我国奴隶社会,特别是西周时期的重要制度。《周礼》载“以吉礼事邦国之鬼神祇,以凶礼哀邦国之忧,以宾礼亲邦国,以军礼同邦国,以嘉礼亲万民。”这里所讲的五礼,对后世影响极大。其实,礼本是来自远古的意识形态,礼的初文是琴、龠,像用器具托着两块玉奉献给神鬼,是氏族成员祭祀的仪式。商人把这种原始的礼,改作为尊君的仪式,以此界定尊卑、主从的人际关系和行为规范,周人则把礼发展成为完备的宗法制度,其实质就是以血缘关系为基础的等级身份制度。而此时的玉器,相应的就成了为统治者服务的礼仪工具,并在礼仪活动中扮演着重要的角色。《周礼·春官·大宗伯》“以玉作六瑞,以等邦国。王执镇圭,公执桓圭,侯执信圭,伯执躬圭,子执谷璧,男执蒲璧”便从一个侧面反映了当时各种不同身份等级的人所应该拥有的不同的玉器。而“以玉作六器,以礼天地四方。苍璧礼天,黄琮礼地,青圭礼东方,白琥礼西方,赤璋礼南方,玄璜礼北方”则又说明了古人在祭祀天地四方神时所使用的各种玉器。尽管这些用玉制度,并非产生于西周,或其间掺杂了后人的一些想象和理论化的成份,但是,礼仪玉器在西周确实得到了发展和完善。

不过,商周玉器的主要社会功用,还应是祭祀的象征物和对武功的炫耀。《左传》成公十三年记载的“国之大事,在祀与戎”,便是宣告了祭祀与军事的重要性。古时候,国家的大事最重要的就是祭祀祖灵和捍卫社稷。捍卫社稷必须依赖武力,所谓“执干戈以卫社稷”则为古代部落全体成员的天职。因此,商周墓中出土的数量较多的戈、钺、戚、刀等,当是用于显示威武的兵制礼器和仪仗器。它既代表了王室贵族的尊严、权力,同时也是对武功乃至军事实力的炫耀。至于祭祀祖神,也并不是因为当时人认为祖先具有神力,而多半是以此来溯祖追宗,表明自己地位的由来,以巩固既有的政权,维护当时宗法权力的结构和秩序。正如礼不是玉帛,而乐也并非钟鼓一样,它们只不过是一种外在形式,只有通过人的内心才能起作用。其目的即在于统摄万民。

虽然商周玉器在祭祀活动中占有重要地位,但从实物造型来看,它们大多个体较小,不像是祭祀对象。若从新石器时代巫师们那种手执玉钺、身披玉饰以及三星堆铜人手握玉琮的情况看,商周玉器在祭祀活动中,也应该是镶嵌于其他物体或佩挂在身上的。正如邓淑蘋先生所说:“在我国商周占玉中,不少人形或动物形的玉雕,下端都有榫,若作为人们祭祀的对象,器型未免太小了,根据《汉书·礼乐志·天马》中记载,在国家庆典时的歌曲为‘饰玉梢以歌舞,体招摇若永望’,唐人颜师古注‘梢,竿也,舞者所持。玉梢,以玉为饰之也。’这虽是汉代的歌曲,但国家在庆典时所奏的祝乐,保留了较多的古制,这种舞者手拿嵌有玉饰的长竿跳舞的习俗,未尝不可能传自商周。”^⑨《礼记·祭统》亦载:“朱干玉戚,以舞大武。”许慎《五经通义》曰“以文得之先文乐,持羽毛而舞;以武得之,先武乐,持朱干玉戚而舞。”由此可见,商周时期那些带有榫头或钻有穿孔的玉器,很可能是用来嵌饰在朱干上,作为古人举行重大礼仪和祭祀鬼神的活动中使用的道具。

由于商周玉器是为社会礼制服务的,所以在玉器的雕琢过程中,往往寄赋了当时人们的一种观念或某种含义,其审美意识便约定俗成的倾注到了实用意义上。通过对实物的观察,我们不难发现,商周玉器,无论是造型还是图案花纹,大都抽象化了。特别是动物造型,它只具有某种动物的特征,而又并非写实。这种奇特的形式,应与当时宗教观念和社会理想有着密切关系。它们或许是当时宗教崇拜的对象,或许是代表了商及各联盟方国部族的标志特征,正如“铸鼎象物”一样,以此作为国家权威和王室贵族的代表。

众多资料显示,商周时代的玉器,其文化意义远远大于写实意义,同时也正是由于中国美术这种人文观念的早熟和对实用功能的重视,所以,古人的审美活动,往往绝对服从当时的政治、宗教及社会需要。商周玉器那种左右对称,正面为尊的构图,方折合度严谨规范的花纹装饰,无一不是礼制社会的产物。工匠们在琢磨刻画时,决不能逾越礼制的模式,同时它随着礼制的绝对权威而达到极致。这种审美意识,对日后乃至今天中国人的思想、性格的塑造,均有着不可思议的影响。因此,当我们欣赏那些沉稳端庄、方正对称、规矩严谨的商周玉器时,常常能从中领略到一种民族精神的感召和文化规范的启喻。这正是商周玉器具有的一种特殊意义和重要的审美特征。尽管世事如云,多少繁华如梦,多少显赫随风而逝,然而不变的是一种文化,是一部已经写就的历史。

人格化的春秋战国玉器

时光流逝,风云变幻,春秋战国时期的改革浪潮,使人们的思想意识、审美观念等,均发生了翻天覆地的变化。同时,随着社会的发展,科学的进步,人性的觉醒超越了对神的崇拜。因而,此时玉雕艺术的创作便从对神的敬畏尊崇,走上了自觉表现人性的道路。审美意识的中心也从早期的娱神,逐渐转移到娱人。特别是当时社会上层的代表人物和拥有物资财富的豪商已成为社会主宰力量,“昔日珠玉锦绣不鬻于市的戒律,已被摧毁,珠玉玩好已成为市场上的特殊商品”。^⑩为了适应这一变革,适应上层封建贵族阶层的政治和审美需要,此时的玉器便进一步完善了西周以来产生的人格化的“比德于玉”的思想道德观念。

《礼记·聘义》载“子贡问于孔子曰‘敢问君子贵玉而贱珉者,何也?为玉之寡而珉之多与?’孔子曰:非为珉之多故贱之也,玉之寡故贵之也。夫昔日君子比德于玉焉。温润而泽,仁也;缜密以栗,知也;廉而不刿,义也;垂之如坠,礼也;叩之其声清远以长,其终诤然,乐也;瑕不掩瑜,

瑜不掩瑕，忠也；孚尹傍达，信也；气如长虹，天也；精神见于山川，地也；圭璋特达，德也；天下莫不贵者，道也。诗云：言念君子，温其如玉，故君子贵之也。”《礼记》借孔子之言，通过对玉自然属性的深入分析，抽绎其外表和本质特征，并与儒家道德观紧密结合，奠定了儒家用玉的理论基础，成为君子为人处世、洁身自爱的标准。同时，也标志着玉器人格化的确立。实际上，人格化亦即强调佩玉的本质主要不是表现外在的美，而是重在表现人的一种高尚的精神世界和自我修养的程度。这种道德内涵和审美时尚，对日后玉器的发展具有深远意义，同时也成为中国人爱玉、贵玉之精神所在。

从各地出土的玉器资料看，这一时期的玉器工艺相当发达。不但质地优良的和田玉已成为玉作的主流，而且在造型艺术、图纹装饰及时代风格等方面都为之一新，出现了一大批作工精细、玲珑透剔、形式别致、繁缛华丽的玉雕艺术品。其中构思巧妙，立意新颖的龙形佩、舞人佩、玉具剑、玉带钩、玉印以及玉器与金银细工相结合作品的相继问世，使古老的中国玉雕艺术，更加富丽华贵、灿烂辉煌。

根据社会政治的需要，伴随着古人观念意识的变化及尊神敬天思想的动摇，春秋战国时期的玉质兵器明显减少，祭祀用的礼仪器也日渐衰落，玉器造型摆脱了商周时期严谨规范、形制雷同的倾向，构思巧妙大胆而富于变化。就连平稳深沉、具有秩序礼仪风范的玉璧，也一改过去光素无纹的传统，不仅在器面上雕琢出了谷纹、兽面纹等，而且在璧缘外部，还增添了凤鸟、龙、螭等形象。这些出廓玉璧的动物造型，琢刻精细而优美，尤其是那种紧张激烈而富有弹性的曲线艺术，充满了勃勃生机并具有强烈的运动气势和生命的韵律感。它与早期玉璧形成了鲜明的对照，似乎寓寄于传统玉璧中的那种礼仪法规所抑制的人性欲望，那种神秘意识所约束的自然情感，都在这里得到了宣泄。此时的玉质礼器，其庄严肃穆之感日益减弱，那种神圣的祭祀意义也显是较为淡薄，相反的更注重其艺术造诣和美学价值，并多作为信物和吉祥物用于朝觐、盟誓、婚聘、馈赠、敛葬及装饰等方面。

尽管璧琮等礼器的祭祀功能已经减弱，但是在诸侯纷争的春秋战国时代，统治者为了巩固已取得的政权，保卫自己的国土，作为信物的圭璋之器数量却骤然增多。从形式上看，圭与商代玉戈颇为相似，“有可能是象征性武器工具发展到高级阶段的产物。”它同早期的钺、戈一样，同样是持有者身份地位的标志。另外，与兼并战争始终伴随的是频繁的盟会活动。如《春秋》所记，在 242 年内列国间的军事活动凡 483 次，而朝聘盟会则多达 450 次，可见盟会的作用并不次于战争。正如《春秋正义·鲁隐公元年》所言：“杀牲歃血，告誓神明，若有违背，欲令神加殃咎，使如此牲。”（《释名·释言语》又云“盟，明也，告其事于神明也。”山西候马和河南温县东周盟誓遗址发现的数百座坑穴，均埋有玉器、牲或盟书。而书写盟书的玉石片，绝大多数为圭形，少数呈璋形，反映了圭与璋在当时的重要作用和特殊的社会功能。实际上，这些都是古人利用通神的工具和隆重的盟会方式，请求神灵来监督誓言实现的活动。其中盟书又称载书，《周礼·司盟》曰“载，盟辞也。盟者，书其辞于策，杀牲取血，坎其牲，加书于上而埋之，谓之载书。”目前所见圭、璋等器面上用朱砂书写的盟誓辞文的主要意思是：圭上有命，从今以后，某不敢不心悦诚服忠心服侍主君，如果敢参与乱臣一伙，伟大的晋国先公在天之灵，仔细审察你，灭亡你的氏族。”这种现象足以说明，圭、璋等礼仪用器，在此时已不再是单纯地献媚于神或求得神的庇护或听命于神的通神工具了，而是成了要求人们按照人的意愿，服从人的统治并约束规范自己言行的一种重要信物。不过，在制作工艺上，较之战国盛行的佩玉装饰，却显得简单粗糙，而主要体现的是它的内在意义和作用。

其实，战国人佩玉，也并非只是单纯地去表现自身的装饰，而是更注意高层次的精神方面的

追求。特别是自古以来,中国人主张的以理节情,情理结合,注意行为举止的礼仪规范,崇尚稳重端庄、温文尔雅的品格等文化精神,在战国时期盛行的玉组佩上,得到了充分的体现。据文献记载:佩玉上有葱衡(也叫玉珩),下有双璜、冲牙,螭珠以纳其间。但是,今日所见的玉组佩,在组合形式上,并无一定的规律。西周晚期出现的组佩,多以璜为主体,并依次排列,由管珠连缀而成。战国时期,组佩形式日益纷繁且变化多端。传为洛阳金村战国墓出土的玉雕舞女佩饰,是战国时期一副最杰出的组玉佩,也是当时金银细工和玉雕艺术相结合的艺术精品。它的上部用三只小玉管排列成“T”形,在下面玉管之下,垂悬一对玉雕舞伎。舞伎的额发作半月形,两鬓卷曲,长裾窄袖,斜裙绕襟,腰系大带,翩翩起舞。其左右和下方各有一玉管,并用金链穿连起来,再下面系的是一件身体卷曲的双龙玉佩,并在椭圆形的龙身两侧各伸出一只足爪,爪下又悬一件龙形佩。这套组佩中的9件玉器,琢磨的光洁细腻。特别是舞伎姿态,十分优美动人,其头发、衣摆、袖口上的花边均刻画的惟妙惟肖,细致入微。若佩戴在身上,怎能不显得华贵漂亮、身价倍增呢?由此可见“春秋战国时代社会制度的大变革,使组玉佩在玉德观念的指导下,随着原材料的多样化,其组合形式逐渐向由简到繁的方向发展,花样翻新。作为其中主要构件的玉人,蜕变成具有浓厚生活气息的人物,再也不象西周春秋时期玉人那种面目呆板,毫无表情的形象。这种精巧的组玉佩的出现,对于西周以来的礼制玉是一个很大的冲击。同时,对西汉前期组玉佩的结构,具有较大的启迪作用。”¹²

此时组佩中的装饰主题,除了饰有谷纹、云纹的璧、璜、珠、管等,仍以观念性动物,或曰文化动物为主,目的在于增加其神秘的气氛,进一步烘托佩戴者的高贵地位。出土资料中,常见的各种形式的龙形佩,便是战国组玉佩饰中的重要品种之一。其造型在商周龙体卷曲成环状的基础上,开始拉长成蜿蜒曲折的“S”形。虽说,它依然是早期的一种观念性动物,但在制作上却较前自由奔放,形式也更加奇妙精美。除了满身饰有去地隐起的谷纹、云纹等,极有特色的是那种具有弹性的S形身躯,如矢在弦,饱含着一种紧张奋进的气度,反映了中国在礼崩乐坏的战国时期,新兴的地主和贵族阶层已开始在寻求、统率着一种新的审美倾向。他们不再以原始文化为基限,去单纯地模拟崇拜,而是更加注意轻松、活泼、自由的贵族生活。在艺术上,也尽量向着形真神似的方向发展。特别是在神龙、神兽的肌体内,往往蕴藏着一种内在的力量和努力向外扩张的气势,体现出各诸侯国那种奋发图强和自信坚定的信念以及雄心勃勃、欲意称霸的凌云壮志。

从春秋战国墓葬所发现的遗迹、遗物看,社会地位较高的阶层,所佩戴的组玉佩的串饰越多,质量越精。社会地位较低的阶层,则与之相反。因此,春秋战国时期的组玉佩,除了标榜自己的道德品行和君子风度外,它也是王侯贵族权力、地位的象征和标志。

此外,战国玉器中新兴品种玉具剑的出现,同样标志着新兴的贵族阶层的一种新的审美倾向。由于佩剑在战国时期十分流行,它除了作防卫之用,还可以显示出佩剑者的身份、地位,增强其威武之感。因此,人们也就特别注重剑外表的装饰。相应的以精美的玉器装饰在剑与剑鞘上的玉具剑,便成了贵族阶层,显示“尊卑有度”的一种礼器,并把它看成一种权力和财富的象征。地位越高,剑的质量就越高,装饰也就越精美。同时剑饰上的图纹,也多为一些兽面、龙纹、谷纹等,依然是古代吉祥、尊严思想的反映。

由于玉的神秘作用和儒家赋予它的种种道德观念已被人们普遍接受,因此,玉器在战国贵族阶层中已成为一种不可缺少的珍贵物品,甚至是必需品了。《礼记·玉藻》云“古之君子必佩玉……君子无故,玉不去身,君子于玉比德焉。”从而表明,春秋战国时期,玉确已成为君子的化身和代表。可以说,此时佩玉的兴盛,并不只是对物本身的欣赏,而更重要的是对物化了的自我

人格的欣赏,物只是人格的载体,是被人化了的。当年周公“制礼作乐”,就是把礼和乐联系起来,作为立国的重大措施,使礼制规范通过艺术的熏陶,转化为人的自觉的道德要求。战国人佩玉,其意义也在于此。它是随着原始宗教所依附的社会结构的瓦解,封建社会的到来,文明人的觉醒,而又赋予了更为现实的意义和社会功用。用佩玉同人的精神世界,行为举止,道德修养联系起来,以物言志,情物交融,借此表示佩玉者的品格、情操、气质、风度。正如刘凤君先生所说:“中国工艺美术的创作思想,历来重视造型艺术在伦理道德上的威化作用,它强调艺术品的政治功能与审美情感的统一,强调感官上的愉快或启发要符合伦理道德的规范。中国古代玉器强烈受到传统伦理道德的规范,许多玉器都有着寓意象征性,往往借助于造型、体重、尺寸、色彩或纹饰来象征性地喻示伦理道德和社会等级观念。几乎每一件玉器都代表了一定的政治意义、伦理思想和宗教思想。”^⑬

如上所言,战国时期儒家学说对玉的解释和推崇,使神秘并具有宗教、政治礼仪色彩的玉器又戴上了“品行高尚”的桂冠,人们以佩玉为荣、为美、为时尚。同时随着经济的发展,铁工具的使用,手工业的突飞猛进,从而使此时的玉器一扫以往古拙庄重的风貌,摆脱了前代那种心有余而力不足的窘况,形式新颖,构思巧妙。如曾侯乙墓出土的多节玉佩,全长48厘米,分别用5块形状不同的白玉雕琢成龙凤及其他形象,并镂空了26个圆环或半圆环使其相互勾连。既可用椭圆形或半椭圆形榫头及插销的玉活环装配连接成一串大型玉饰件,也可随时摘下活环,拆成5组小型玉佩。而且每节的造型、图纹均不相同。难度之大,设计之周密,前所未有,堪称战国玉器之瑰宝。另外,即使是早期那些传统的龙凤及神兽造型,也逐渐由以往静止的格调中解脱出来,比较注重形象的变化和神态的表现。同时还使其弯曲盘绕的身躯,充满了活泼的气韵和强烈的动感,体现出这些神灵动物无穷的生命力。

在制定了造型的基础上,战国玉器表面还常以繁缛华丽,细致密集的谷纹、云纹、龙纹、兽面纹等作装饰。而且往往每件玉器表面均满饰各式各样的花纹,卷曲相连,排列井然又不留余地。无论是整体形象的把握,或是对局部特征的表现,在结构和形式上,都具有一种精心设计组织过的秩序感,繁而不乱,密而有序。同时,为了适应人们的审美及装饰需要,有许多纹样,逐渐失去了它原来的具象表述,变成了与现实形象全然不同的象征性符号或几何图形了。春秋战国时盛行的变形龙纹,便是继承了商周时期团身翘唇的造型特点,在表现手法上比商周风格更为自由,艺术上更加成熟,形式上几乎抹去了原型的痕迹,达到了高度的艺术抽象。它们均匀地交错缠绕在器面上,在神秘莫测之中,透露出一种神圣的力量美。

至于玉器工艺的精细程度,战国时期可以说是达到了极至。此时作品,无论是造型,还是图纹线条,皆刚劲利落,光洁规矩。布局井然有序,边角方圆适度。就连密集的地纹、人物的发丝,都交待得十分明确,清晰可见。特别是那些精致巧妙的透雕器物,整体线条遒劲有力,婉转自然,镂空处均匀对称,光滑干净,极少见到因技术和工具不力而残留的制作痕迹。而在细部的处理和刻画上,那种一丝不苟、精益求精的态度,更加令人叹服。反映了战国琢玉大师,不但具有因材施教的匠心,而且还具有得心应手的技巧。从而使战国玉器形成了一种“造型流利而富变化,纹饰繁纷自由而具动态,雕工险峭而锋芒毕露,构思精巧大胆,手法新颖泼辣,豪快俏丽兼而有之的艺术风格。”^⑭

当然,每一种艺术风格的形成,往往都是一定时期社会现实的反映和缩写。它不仅能体现人们改造客观世界的能力和对工艺美的创造智慧,同时也反映了人们的物质生活和精神面貌。可以说,每一件玉器的工艺美,“都是艺术大师们在伦理道德和现实审美情趣的指导约束下,对玉石进行加工,改变原来的自然形状,使之符合社会要求的目的。它是观念意识物态化的造型

艺术。人们融聚在艺术品里的如醉如狂的情感、观念和心理,恰恰使这种图象形式、获有了超模拟的内涵和意义,使人们对它的感受,取得了超感觉的性能和价值。也就是自然形式里积淀了社会的价值和内容,感性自然中积淀了人的理性性质。”¹⁵

“一定的文化,是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映,”不同的社会和时代,都要求其艺术按照当时人的审美观点和艺术标准来塑造他们的形象。不同时代的艺术作品,也总是要表现当时社会人们对生活的态度、思想情感和审美观点。春秋战国时期的玉器,在继承了传统思想观念的基础上,其深蕴的伦理道德的价值应当是先于、也高于它的审美价值和艺术价值。君子佩玉除了把它作为华丽的装饰外,而重要的是以此显示自己的美德和似玉一样的高贵品质。同时,精美的玉佩也增添了王侯贵族们在仪表上的显赫和威严的风貌,两者互为表里,相形益彰,从而把战国的玉雕艺术,再一次推向了一个崭新的历史高峰,使中国玉器更加展现出自己瑰丽的风姿。同时也体现了当时人们的物质生活、精神面貌及一种改革时代的审美思潮。

迷信化的汉代玉器

虚无飘渺、涤尽红尘的仙境,历来是人们向往的地方。那种神人异兽,暗香迷雾的美丽梦幻,代表着人类对于无忧无虑、长生福乐生活的追求和企望。而具有神奇作用的玉器,长期以来又是中国先民用以沟通天上人间的媒介物。因此,在汉代崇尚道教、玄学,王公贵族祈求长生不死,渴望羽化登仙的神仙思想的影响下,神秘的玉器便替代了商周以来盛行的祖先崇拜、礼仪规范及道德教化,变成了联系超越生死,联系在九天自由遨游的神仙与现实中的桥梁。进而,主观想象创作的艺术形象,带着汉人极大的希望和追求,驰骋在汉文化的广阔天地之中。

在这种神雾迷漫,仙气缭绕的环境里,汉代玉器采用了写实与夸张并行的创作手法,将想象中的富有浪漫色彩的天上仙人生活与现实中的具有生活气息的人间世界,有机地结合在一起,创造了一批气势非凡、精美绝伦并富有梦幻艺术色调的艺术佳品。其中动物形象,不但继承发扬了战国时期的造型和气势,而且还多以一种流动的速度和饱满的情绪展现在人们面前。雕琢是那样的娴熟、得心应手,似乎没有理性地随着感情之流旋转跳跃。然而在这种生动活泼的感情之中,却又包容了无比深厚丰富的精神意念。此时,除了传统的龙凤等神灵之外,那些非凡的天禄、辟邪、螭、天马等,虽说其基本形象来源于自然界,但又尽量使其脱离人间,生出双翅,长出飞翼,变成了能够在九天遨游,能够与神仙交往,能够载人升仙的神兽。从而使汉代玉雕艺术充满了自由奔放,人、兽、神相互共存并能友好往来的浪漫主义色彩。尤其是深具中国文化特色的神龙与螭,在此时可谓独领风骚。它们以广阔的太空为家,像云、像水那样行动敏捷、自由矫健。那奔放张驰的身躯,增强了它挺拔的雄姿;那刚劲流利的线条,暗示了神兽的无比威力,给人一种雄壮神圣的感觉;而那豪迈的气魄,飞扬的神采,更加呈现出一种无穷的动态美和生命力。屈原《涉江》“驾青虬兮骖白螭”,以及《三辅黄图》“秦始皇三十一年九月庚子,盈曾祖文濛,于华山乘云驾龙,白日升天”等记述,均反映了人们对神通广大的龙螭之敬慕和乘龙驾螭神游仙境的向往之情。

汉代时新兴的神兽辟邪,根据文献记载,似是由一种外来的动物变化而成。其名最早见于孟康的《汉书》注中。《汉书·西域传》曰:“乌弋山离国有桃拔、狮子、犀牛。”注曰:“桃拔,一曰桃拔,似鹿长尾,一角者或曰天鹿,两角者或为辟邪。”实际辟邪之名,当是指这类动物造型的用途,并非是动物之名称。《小尔雅·广言》曰“辟,除也。”辟邪之义,乃是驱赶邪秽,袪除不祥。因

此,辟邪一名是以其用途取代了原物名,也可能由于辟邪的用途比原物名更具有实际意义,故才广为流传。对于它的形象塑造,多为圆雕而成。那勇猛健壮如同虎豹的躯体和刚劲有力难以动摇的四肢,以及宽大丰满的双翼,神采奕奕不可一世的非凡气概和排山倒海、一往无前的力量 and 威严,使整个作品透露出一种震慑邪恶、辟除不祥的神灵之气,体现了汉代工匠的聪明智慧和丰富的想象力。

多方面的资料显示,汉代的雕塑艺术已相当成熟,他们摒弃了以往多以扁平片状为型的呆板造型,高浮雕与圆雕作品明显上升。但在玉器的创作中,即使是一些写实的动物,也并非单纯的欣赏和真实的反映自然,它们仍然是一种观念的体现。也就是说,汉代人仍然保持着原始图腾艺术的审美意识,他们把对神灵的敬仰和崇拜,把人与动物神兽的友善关系,从上古一直带到了文明时代。代表东西南北方的四神,青龙、白虎、朱雀、玄武,成为人们生存空间的保护神。熊,则为汉代大傩逐疫十二神之一,方相氏掌蒙熊皮“以逐恶鬼于禁中”,由此可见它的实际用途和意义。而主要用于驾车、乘骑的马,经过变化,也一下跃为可以踏云飞腾的天马,成了人们通达仙境的工具。特别是那雄浑硕大的兽面铺首,也已完全变成了一个能够给人以安全感的象征符号,体现了汉人辟凶求吉的意念,寄托着汉人追求幸福和平安的深厚情感。因此,汉代动物的象征内容比象征对象更有价值,它们仍然具有一定的灵性,仍然是神的化身,是一种观念动物。

此外,汉代葬玉的盛行,对中国玉器的发展,也有着极大的影响。从某种意义上讲,玉器在汉代似被神化到了顶峰,其社会功能也在进一步扩大延伸,并在理论思维上日趋谶纬迷信,认为玉是山石之精,吞食可以长寿,敛尸可以不朽,佩戴可以辟邪。《抱朴子·仙药篇》载:“玉亦仙药,但难得耳。”《玉经》亦曰:“服金者,寿如金,服玉者,寿如玉。”同时他们还把希望能够长生不死、渴望得道成仙的意图,寄托在西王母身上。传说她居住在瑶池琼岛,那里有不死之药。汉画像砖和铜镜铭文中,都有这样的题材。在玉器中,定县43号汉墓出土的琢刻有东王公、西王母及神兽、祥鸟图纹的玉座屏,表现的就是神仙世界那种安乐幸福和甜美的生活环境。反映了汉人对神仙世界的憧憬和希望。然而现实生活并不能使人如愿,生老病死根本无法避免。无奈,生不能成仙,死后也要想尽办法,安享富贵。因此,自西周开始出现的葬玉,在汉代日趋规范完善,这是汉代玉器的一大特点,也是汉人对玉更加迷信化的直接体现,同时也标志着玉器的神化已走到了尽头,接近了尾声。

《汉书·杨王孙传》载:“口含玉石,欲化不得。”葛洪《抱朴子》亦载:“金玉在九窍,则死者为之不朽。”中国是一个礼仪之邦,自古以来,人们就十分重视对祖先的厚葬,并把葬仪看作是礼制的一个组成部分。但是在葬礼中出现用以保护尸体并企图使尸体免遭腐败的完整、配套而专用的玉器,还应是在汉代厚葬之风盛行,汉人对玉器神化及礼仪化进一步发展的情况下产生的。当然,葬玉的出现和大量的制作,并不说明体现身份地位的礼仪用玉已退出历史舞台,实际上,它依然是权势和美德的象征。根据《汉书·礼仪志》记载,汉代王室贵族用以敛尸用的玉衣,就有金缕、银缕、铜缕之别。不同身体的人,必须按照规定,使用不同的材料进行制作。至于玉塞、玉琯、玉握等,在出土资料中,其工艺和质地亦不尽相同。有的玉质优良,细腻光滑,造型准确洗练,雕工干净利落,充分显示了原材料的美感和玉工的高超技艺。但有的作品,却明显粗糙简陋,不堪入目。这些不同的情况,似乎均表明,在等级森严的封建社会里,即使是葬玉的使用,也有着严格的尊卑差别。神圣的玉器,无论何时何地,仍旧是显贵的标志,也是权力的化身。

随着汉代对玉器的极力推崇和道家思想的兴起以及对玉神化意识的加强,社会上还涌现出了一批符合人们心愿的压胜辟邪的器物,如刚卯、严卯、翁仲、司南佩等。汉代人把它们视作

神灵的象征,真诚地佩戴在身上,以乞求平安,辟除灾难,驱赶恶魔。

不过汉代玉器的杰出贡献,还在于它以其生动的艺术形象再现了当时国力强盛、社会繁荣、政治经济及人们的思想意识精神状态等积极向上蓬勃发展的历史盛况。此时的玉器,不仅数量浩大,而且在质料上,除了传统的青绿色或黄褐色的玉材继续使用外,还增加了大量的乳白色的羊脂玉。标明了空前统一的大汉帝国开辟的丝绸之路的畅通无阻,优质和田玉较商周来源更加充裕,并成为汉乃至日后玉雕艺术的主流。而在玉器的造型上,汉代工匠往往采用高度概括,舍弃细节的手法,注重整体效果,表现或把握对象的神韵、气势和音容笑貌,着力反映人们的美好愿望和现实的生活风貌。它似乎使我们逐渐从古老玉器的神秘威严气氛中,走向典雅、柔和而优美的自然情态,又似乎使我们从神秘的庙堂,走向了人间,回到了生活。尤其是玉器中那风姿绰著、挥动长袖的玉舞人,更使我们感到亲切和陶醉。

长袖舞在战国时期即已非常普及,汉代则是它极其辉煌的时代。据文献记载,上至帝王将相,下至黎民百姓,都十分喜爱这种舞蹈。考古出土的汉代玉舞人,数量较多,只是形体较小,均为片状佩饰物。造型多为女性,身穿长袖连衣裙,一手扬起长袖甩过头顶,一手弯曲于腰侧,衣袖顺势而下,飘动翻飞,如水波荡漾。虽然面部刻画较为简单,衣裙上也没有过多的装饰,但她那袅袅的长袖,纤纤的细腰,修长而富于曲线美感的身姿,温和含蓄的面部表情以及那委婉飘逸并具有节奏旋律的轻盈舞步,表现出一种白云流水的自然美。而那曳地的长裙和向上翻卷的裙边及飞扬流动的线条,更衬托出舞人那纤细娟秀、身轻如燕、娴静婀娜的美好形象。她不正是古代诗人歌颂的“对筵疑燕起,映雪似花飞”,“妖情因曲动,弱步逐风吹”的真实写照吗?老子曰:“大巧若拙。”汉代玉舞人,看似简朴,然而形神兼备,风韵犹存,再现了二千年前,长袖舞女内在的精神世界和汉代贵族欢歌宴舞的生活场面。它是汉代舞女的艺术造型,也是汉代玉器的代表作品。

汉代玉器不仅内容丰富,题材广泛,既有对天上神仙世界的向往,也有对现实生活的描绘,而且在艺术表现手法上,还总结和发扬了战国以来传统的工艺技巧。造型沉稳、典雅,构思活跃不拘泥于形式,讲究神韵、动态、力量和速度。雕工在精致之余,更加趋于娴熟、饱满和柔润。特别是那些别开生面的圆雕和高浮雕作品,几乎完全摆脱了先秦时代式样化的古拙风貌,加强了活泼写实的雕琢风格。每件作品,随形而作,毫无雷同之感,从而使艺术大师的个性、灵气,在这里得到了淋漓尽致的发挥。举世罕见的西汉玉奔马,在洗练的夸张中,突出了一个仙人骑马遨游太空的景象。看着那浑圆劲健的躯体;铁骨铮铮的四肢;那昂首挺胸,一往无前的神采;身饰飞翼,足踏云板,犹如天马行空的气势和马背上端庄威武的仙人以及那奔腾骠骧的动态、对美好仙境的神往和富有爆发力的整体造型,怎能使我们克制住心头的冲动?压抑住那情不自禁涌上心头的惊叹?它借助动物的运动,表现出了一种时代精神,表现出了一种博大崇高的胸怀和气魄。而那些高浮雕于剑饰上的蟠螭纹,体态矫健,变化莫测。或曲身昂首,腾跃出没于流云之间;或成双结对,时隐时现,嬉戏于太空之中。其健壮饱满,昂扬豪迈的气概;流畅自如,和谐潇洒的风采;冲破了早期那种较为单一的基调,成为汉代玉器中光辉的艺术典范。同时也反映了整个社会在上升发展时期的丰神异彩。

此外,随着制玉工具、琢玉技术的进一步发展,汉代镂空器物明显增多。各地汉墓出土的镂空出廓玉璧、玉佩、玉璜、玉觚等,技巧娴熟,屡见不鲜。同时,汉代玉器比较注重线的表现,对线条的运用,确已达到了炉火纯青的程度。关于中国这种传统的线的艺术,正如潘絮兹在《论中国画技法》中所说,其“无所不在,点中有,面中有。点是未展开的线,面是线的组合,以线生面,以线造型,以线造就了民族美术的灵魂。”它反映了中国人清逸、内含、庄重、典雅的气质,也是我