

中国装饰艺术丛书

中国神话装饰

刘道广／著



广西美术出版社

刘道广，男，
1947 年生于江苏南
京，文学（艺术学）
博士，东南大学艺术
学系教授，第三届全国
教育科学规划组
美育学科组成员。台
湾《汉声》杂志大陆



编辑。自 1984 年始发表论文 80 余篇，主要
著作有《中国民间美术发展史》、《中国佛教
全书·雕塑卷》、《中国古代艺术思想史》等。
文字主编有《阳歌阳图》等。

中国装饰艺术丛书

中国神话装饰

ZHONGGUO SHENHUA ZHUANGSHI

刘道广 著

广西美术出版社

版权所有☆翻印必究

中国装饰艺术丛书

中国神话装饰

刘道广 著

责任编辑：蓝柏坚

出版：广西美术出版社

(南宁市望园路9号 邮编：530022)

发行：广西美术出版社发行部

(电话：5701356 传真：5701355)

印刷：精一印刷(深圳)有限公司

开本：889mm × 1194mm 1/32

印张：6

版次：2000年8月第1版

印次：2000年8月第1次印刷

书号：ISBN7-80625-856-6/J · 719

定价：28.50元

(本书如出现印刷装订质量问题,请直接向承印厂调换)

序

这是一套有关装饰艺术的丛书,是从某个特定的研究角度出发,对中国古典装饰艺术的展示与研究之综合成果。

当代所谓的“装饰”,已有了越来越多的含义。但仅就这一词汇的汉字本义来讲,它应当主要是指人类社会生活中所通行的美化物体与美化自身的艺术,也应当包含着这类艺术的设计、制作与应用之全部过程。“装饰”的目的是“引人注目”,因而,它天生具有社会时尚中最典型且最普遍的审美特征与最先进且最实用的工艺特征。所以,它具有代表时代文化基础的意义。

由于研究角度的不同,有关“装饰艺术”的分类也有不同的着眼点与不同的切入点,这套丛书的分类便是典型的例子。它既有对某类型特定装饰题材的形成与发展历史进行梳理,也有从某个特定的社会文化领域着手对该领域中的装饰现象进行归纳,还有就某一特定的观念追求来钩沉这一类装饰方式中的文化内涵。正是这种多角度的研究,才从更深广的角度展示出中国古代装饰艺术的悠久历史,展示出它们丰富的面孔以及研究者们独特个性来。

但这并非说这套丛书没有统一的风格追求,总的来讲,研究者们均以该领域中资料的丰富占有为前题,以各类装饰图案为主线,并尽量达到可阅可赏、可评可析、可鉴可用的功能而编撰的。因此,我们不能不重视在中国文化中与“图案”有关的重要文化含义。

“图案”是现代汉语中的新生词汇之一,有人认为它源于日

本学者对西方装饰的翻译，实际上，“图案”也是汉字从古以来最常用的组词方式之产物。“图”在中华文化中是一个极古老的重要观念，它源于中华民族特有的自然条件下定居农业社会所形成的记录方式——以点画构成特定符号来记录观念与表述事物。随着这种方式的发展分化，形成了各类不同的定型化点画纹样结构，使得它们各自分担着不同的侧重作用，分别形成了“图识”的“字学”、“图理”的“卦符学”，以及“图形”的“画学”。“字学”成了后来书法艺术的前导，“卦象”与“图符”成了后世中国图像学的研究对象，而“画学”又派生出了以绘画为主线的一支及以装饰为主线的一支。后一支形成了大量的定型纹样与联缀方式，并引入了各类由文字或卦符变化而产生的多种组合纹样，成为民族美术中延绵不断的、最重要的“图”形。直到现在，我们不但把书籍称为“图书”，我们也把一切文献泛称为“图籍”，我们还把一切非绘画性的形象记录方式统称为图，如地图、天象图、气象图、加工图等等。构成“图”的基本单位是各种纹样，有时也称为“图例”。而研究其构成方式与构成规律，便泛称为“图案”了。“案”在中国本是指“食具”或“工作台”，后来引伸为古代官员在“工作台”上处理的社会生活中的特殊事件。而禅宗曾以“公案”来称特殊的认识与观照方式。因而，“图案”在中文中自然也包含着“组织样成图形的规律之认识与观照”这层含义了。

从这方面来看，图案的研究，并非单是为了装饰的实用，它实际上已经包含着更多从“图”中所获得的文化启示与“图”所展示的民族精神，而这正是我们的丛书所期待的。

陈绶祥
己卯深秋于北京天禅堂

目 录

第一章	中国神话的特点	1
第一节	零散的神话史料	2
第二节	庞杂的演变	4
第二章	升天图	7
第一节	升入天国的想象图	7
第二节	海上仙山的诱惑	12
第三章	神话传说与阴阳五行观念	15
第一节	伏羲和女娲	16
第二节	祝融和神农氏	19
第三节	黄帝、颛顼和帝喾	21
第四节	尧和舜	24
第五节	治水的大禹	26
第六节	嫦娥和蟾蜍	28
第七节	泗水捞鼎	31
第八节	西王母与周穆王	33
第九节	扁鹊行医	40
第四章	神话与“教化”作用	45
第一节	白虎铺首	46
第二节	成庆和蹇张	48
第三节	神荼和郁垒	50
第四节	秦琼、尉迟敬德及钟馗	51
第五节	天狗、桃拔和天禄	54

第六节	重明鸟和公鸡	55
第五章	人神感应和世俗化	57
第一节	董永卖身的故事	57
第二节	王祥卧冰和孟宗哭笋	59
第三节	牛郎织女	62
第四节	嫦娥和吴刚	68
第五节	龙女和柳毅	70
第六节	八仙过海	73
第七节	琴高与成仙图	78
附 图		83
后 记		186



第一章 中国神话的特点

神话属于民俗学、文学的范畴，装饰属于造型艺术和工艺美术范畴，两者之间的关系是什么呢？简言之，装饰是一种设计和制作的艺术，它需要题材和素材。神话往往是它的题材，而素材则是它根据神话情节的要求从自然中汲取灵感加以主观联想而创造出来的，是一种“迁想妙得”。装饰艺术的范围极广，“图案”也属于装饰艺术的范畴，“图案”的概念是：图——图画；案——有考案。合起来就是有考案的图画。如果从这一点来看装饰艺术，图案的外延是极大的。特别是近50年来，科学技术突飞猛进的发展，极大地开拓了人类的视野。日本最初“图案”一词译自英文design，现在又从这个英文单词中找到更适合时代文化的释义，这就是“设计”，而“图案”一词的外延则大为缩小。我并不是在这里辨析具体的词汇翻译问题，这个问题在很大程度上取决于社会的“约定俗成”，并不完全依靠考释来裁决。只是我们了解上述情况，对本书选取的有关神话题材的装饰作品就有了一个基本的认同，神话既然是一种“考案”，所以，很多装饰作品其实都可以作为“图案”来欣赏了。

第一节 零散的神话史料

中国、埃及、印度、巴比伦是世界四大文明古国，中国数千年一以贯之的文化道统在四大文明古国中十分突出，唯独神话最为零散，这是为什么呢？鲁迅先生说：

总之中国古代的神话材料很少，所有者，只是些断片的，没有长篇的，而且似乎也并非后来散亡，是本来的少有。我们在此要推求其原因，我以为最要的有两种：

一、太劳苦 因为中华民族先居在黄河流域，自然界底情形并不佳，为谋生起见，生活非常勤苦，因之重实际，轻玄想，故神话就不能发达以及流传下来。劳动虽说是发生文艺的一个源头，但也有条件：就是要不过度。劳逸均适，或者小觉劳苦，才能发生种种的诗歌，略有余暇，就讲小说。假使劳动太多，休息时少，没有恢复疲劳的余裕，则眠食尚且不暇，更不必提什么文艺了。

二、易于忘却 因为中国古时天神、地祇、人、鬼，往往糅杂，则原始的信仰存于传说者，日出不穷，于是旧者僵死，后人无从而知。如神荼、郁垒，为古之大神，传说上是手执一种苇索，以缚虎，且御凶魅的，所以古代将他们当作门神。但到后来又讲门神改为秦琼、尉迟敬德，并引说种种事实，以为佐证，于是后人单知道秦琼和尉迟敬德为门神，而不复知神荼、郁垒，更不消说造作他们的故事了^①。

^① 鲁迅：《中国小说的历史变迁》，文收入《中国小说史略》单行本，第271～272页，人民文学出版社1973年。



中国神话之所以仅存零星者，说者谓有二故：一者华土之民，先居黄河流域，颇乏天惠，其生也勤，故重实际而黜玄想，不更能集古传以成大文。二者孔子出，以修身齐家治国平天下等实用为教，不欲言鬼神，太古荒唐之说，俱为儒者所不道，故其后不特无所光大，而又有散亡^①。我认为鲁迅先生所说的第二种原因很重要，孔子被封为“圣人”，其儒家思想即被历代经学大师们不断阐释和丰富，成为传统思想的“道统”，它太完整，也太过“权威”，上古的神话传说或被其漠视、删改，或按照“道统”的需要重新解释，于是神话就失去了原意，成为似是而非牵强附会的说教了。在这种情况下，上古神话便如七宝楼台被拆成碎片一样，散落在一些古籍的断章片句之中，不能自成系统，如《山海经》。《山海经》原题夏禹、伯益著，当然是没有根据的，作者既非一人，成书时间也较长。全书分“山经”和“海经”两大部分，“山经”五卷，“海经”十三卷，计十八卷。据说其中“五藏山经”是东周时代作品，“海内外经”八卷可能成书于春秋战国时代，“荒经”四卷和“海内经”一卷则迟至西汉之初了。最早的《山海经》有文有图，后来古图不传，只有文字流传下来。到了汉、晋时代，又有人据文而作图，和古图当然是不一样的了。

东晋大诗人陶渊明在读了《山海经》之后，曾写了《读山海经》诗，提到“精卫衔微木，将以填沧海”；“夸父诞宏志，乃与日竞走。”提到的精卫和夸父，都是上古神话传说的人物。只是《山海经》的记述太简：

发鸠之山，其上多柘木，有鸟焉，其状如乌，文首，白喙，赤足，名曰精卫，其鸣自诃。是炎帝之少女，名曰女娃，女娃

^① 同上书，见鲁迅：《中国小说史略》第二篇《神话与传说》第12-13页，人民文学出版社1973年。

游于东海，溺而不返，故为精卫，常衔西山之木石，以堙于东海^①。说“夸父”是：

夸父与日逐走，入日。渴欲得饮，饮于河渭，河渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死，弃其杖，化为邓林^②。

又说“夸父”“珥两黄蛇，把两黄蛇”，他是信的儿子，后土的孙子。“不量力，欲追日景，逮之于禺谷。将饮河而不足也，将走大泽，未至，死于此。”^③可见，《山海经》虽然记述上古神话传说的资料不少，但都很简略，彼此也没有联系，都是相互独立的片断。

此外，在《尚书》、《国语》、《战国策》、《墨子》、《韩非子》、《列子》、《楚辞》、《论衡》、《吕氏春秋》、《淮南子》、《荆楚岁时记》、《搜神记》、《拾遗记》、《述异记》，直至《神仙传》、《列仙传》等书籍中也都有零星记载，它们所记有的可以互为补证，更多的都是一个情节或一个简述，互相之间仍然不能显示出“体系”的逻辑关系。

第二节 庞杂的演变

中国神话本来就很零散，在流传中又不断演变，一个神话人物或故事的来源只有一个，但其演变的过程和结果竟大不一样，于是真正的来源反而在纷乱的演变过程中失去其完整性独立性，结果是真假不分，真神话与后起新说混处，新传说渐渐取代原有

① 袁珂：《山海经校注》第92页，上海古籍出版社1980年。

② 同上书，第238页。

③ 同上书，第427页。



的神话，成为新的“准神话”。为什么说是“准神话”呢？因为创造者已经不是荒古时代的人，而是有相当文明程度的后代人，他们运用的是“神话”的手法，把现实生活中的人物“神化”，使其具有“超人”的力量，甚至也会有“超自然”的力量，替代了原有的神话人物。这就使原本就不成系统的先古神话故事更加混乱。这种庞杂的演变，因为是伴随着具体社会文化的特点发生的，这就是先秦时代中国社会有“赋诗言事”和“引诗证事”的特色，把神话作为论事的根据，即是其表现之一。譬如《韩非子·外储说》记“夔一足”之事，《山海经》中原文如下：

东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足。出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔^①。

到了《韩非子》，就变成了这样：

鲁哀公问于孔子曰：“吾闻古者有夔一足，其果信有一足乎？”孔子对曰：“不也，夔非一足也。夔者忿戾恶心，人多不说喜也。虽然，其所以得免于人害者，以其信也。人皆曰：‘独此一，足矣。’夔非一足也，一而足也。”哀公曰：“审而是，固足矣。”……一曰：哀公问于孔子曰：“吾闻夔一足，信乎？”曰：“夔，人也，何故一足？彼其无他异，而独通于声。尧曰：‘夔一而足矣。’使为乐正。故君子曰：‘夔有一，足’，非一足也。”^②

孔子把“夔”作为乐官来理解，所谓“一足”，被解释成一个国家只要有一个乐官就够了。这种巧妙的“转注”式回答，却使上古神话传说的题材迅速成为礼制说教的根据，并随着儒家思想意识整体社会化进程的不断加速而湮灭。

① 袁珂：《山海经校注》第361页，上海古籍出版社1980年。

② 梁启雄：《韩子浅解》第300～301页，中华书局1960年。

此外，如鲁迅提到的“神荼”、“郁垒”最终为“秦琼”、“尉迟敬德”取代的例子，也是利用神话创作手法，在现实社会生活中加以“人”、“神”的角色转换。这个情况和孔子关于“夔”的概念转换内容虽然不同，但其内核却是儒家“忠孝”意识。也许儒家治世思想太过于积极的“入世”，客观上使得本来零散简略的神话资料在表面上似乎丰富起来，实际上却显得庞杂而散漫，这种泛神观念，是民族在社会发展过程中对历史神话传说剪裁的必然结果。



第二章 升天图

“升天图”是丧葬用品之一，在送葬队列中，它走在最前面，起着导引死者灵魂的作用。下葬时铺在棺柩的上面，或者挂在墓室的内壁上。现见到最早的“升天图”是长沙出土的战国楚墓中的“龙凤升天图”和“御龙升天图”。

第一节 升入天国的想象图

“龙凤升天图”的主人是一位女性，在画面右侧，侧身直立左向，双手抬起。她梳着高髻，宽松的衣袖和纤细的腰肢恰成适度的对比，线条柔韧流畅，有很强的装饰性。其前上方分别竖着向上腾跃状的一凤一龙，凤与龙本是神话传说中的神灵，有导引逝者灵魂升天的能力，凤、龙造型简括，形态生动，和虔诚的女子形象以一动一静的对比，使画面充溢一种节奏感。（见图1）

“御龙升天图”的主人是一位男性，他侧身直立，左向，位于画面正中，其足下是一只呈舟形的龙，龙舟尾部立一仙鹤，舟下有一鲤鱼。男主人上方有一顶华盖，华盖下的流苏向后飘拂，显示了载着男主人向前疾驰的情状。（见图2）

乘龙可以升天，腾云驾雾的龙叫作“应龙”，据说黄帝就是乘了一条应龙升入天国的。黄帝升天是在战胜蚩尤之后，铸鼎纪念，当时在荆山下铸就的大鼎上的装饰，即以应龙为题，庆祝大



图1

形，知道升天的机会已到，拼命去拉那条龙，可是龙已离开地面，手快者亦只牵到龙胡，结果龙须经不住太多人拉扯纷纷掉下，这些人终究没有能实现升天的愿望，而那些掉下来的龙须，据说就是野地里长着的龙须草了。

黄帝是很早的神话人物，可是黄帝乘龙升天的神话传说却出现在后来的汉代。楚墓出土的“御龙升天图”说明乘龙升天的神话来源的确大大早于

会上陈列着这只宝鼎，供天上神仙与人间百姓瞻仰。因黄帝本来就是天帝，到人世不过是为了维护正常秩序。既然作乱的蚩尤已除，理应回到天上，所以这次庆祝大会也有点告别的意思。果然庆祝进行到中途时，从云中伸下一只黄龙，尾部隐于云端。黄帝知是要接其回天庭，于是带着一起从上天下来的七十多位尊神，沿龙头登上龙背，由黄龙驮上天去。地上的官员与普通百姓见此情



图2



汉代。“御龙升天图”构图简括，主体形象突出，运用“象征”的装饰手法展现主题，可说是我国早期的装饰绘画。

装饰绘画到了汉代大为成熟，证据就是长沙马王堆一号、三号汉墓出土的帛画“非衣”。“非衣”就是“飞衣”，也就是“升天图”。两幅“升天图”虽然出自不同的墓葬，但构图骨式却完全相同。“升天图”的外形呈“T”形，画面上方是天国世界，中间是死者形象，左右盘绕交错的青、白两条巨龙护持着死者向上方的天国飞去，下方有祭祀的家人，再下有一巨人举着双手，承托着人世间的这一切。画面中央的逝者是实有的人物，不必深究了。自下至上充满着神话传说中的神灵瑞兽，先从下面看起：最下端有一肥壮巨人，双手高举一个横板，板上有祭祀的人。其双脚分别踏在呈交叉状的蛇躯上。这个巨人就是神话传说中的禺强。据说禺强是黄帝的孙子，他的母亲却是不周风，居住在北方，耳边挂着两条青蛇，脚下踩着也是两条青蛇。可见他的身份是风神，《史记·律书》说：“不周风居西北，主杀生。”证明其为“死亡之神”。“升天图”是丧葬用品，请他居在图之下端，身份也是吻合的。横板上方中央悬着一只大磬，磬上方两侧有流苏状飘带左右分拂，上面各有一只相对的人首鸟身的怪物，这就是传说中的相风鸟。相风鸟本是“鸛”，鸛在古代被视为能识别方向的神鸟。逝者灵魂升天，方向十分重要，相风鸟的位置自然少不了。相风鸟上方中央是一只大玉璧，从璧中间的圆孔——叫“好”——交叉出两条巨龙的身躯，这是两条护持逝者升入天国的青、白神龙，他们交叉缠绕着的玉璧既是一种祥瑞，也是晋见上帝必不可少的礼品，当然也体现着逝者的身份和地位。

在两条神龙头部的中间是一只猫头鹰，猫头鹰顶部是一顶华盖，华盖上端左右各立一只华贵大鸟。猫头鹰在神话传说中地位不俗，似乎天帝的“隐私”都瞒不过他。当初人世间大洪水的时