

中国传统符号思想



观象制器：夏商周时期青铜器图像的文化符号表征^{*}

谢清果 张 丹

摘 要：中国文明肇始于先秦时期，而图像文化作为其中最重要的分支之一曾多次展现在这个时期的青铜器、玉石与装饰品等器物之上。本文选取这个时期图像文化的代表性载体——青铜器为研究对象，以此审视青铜器之“象”的生产机制、传播机制与象征性符号背后的文化内涵，试图搭建一个以青铜器之“象”观“文化”符号的整体性思考框架，并对此作进一步探析。

关键词：夏商周，青铜时代，象，文化符号，表征

Inventing Wares and Utensils by Observing the Images: Representation of Bronze Images as Cultural Symbols in Xia, Shang and Zhou Dynasties

Xie Qingguo Zhang Dan

Abstract: Chinese civilisation began in Pre-Qin Period. Image culture, one of its most important branches, appeared frequently on bronze wares, jade and ornaments in this Period. This article selects images on the bronze

^{*} 本文为厦门大学人文社会科学“校长基金·创新团队”项目子课题“中国舆论传播的历史、观念、方法与理论体系研究”(20720171005)的部分成果。

wares of that time as the research object and examines mechanisms of their production and transmission and the cultural connotation behind symbolic signs. This article aims to build a holistic thinking framework in which the cultural signs can be better understood by observing the images on the bronze wares. Further analysis of the frame is also conducted.

Keywords: Xia, Shang and Zhou Dynasties, the Bronze Age, image, cultural symbol, representation

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201802005

一、导言：作为文化符号的青铜器“象”

中国文化肇始于先秦。张光直先生认为：“在中国早期的历史上，夏、商、周三代显然具有关键性的一段：中国文字记载的信史是在这一段时间开始的，中国这个国家是在这一阶段里形成的，整个中国历史时代的许多文物制度的基础是在这个时期里奠定的。”（1983，p. 27）这一时期，恰好切合历史学与考古学界定的“青铜时代”。中国在公元前 2000 年左右进入青铜时代，并在这一时期制作出大量精美的青铜器。李学勤指出，“中国古代的青铜器工艺产生了许多杰作，可称举世无双，并形成了独特的传统”（2013a，p. 4），即凝结出了独特的“象”文化。所谓“象”，《说文解字》曰“长鼻牙，南越大兽，三年一乳，象耳牙四足之形”，指作为动物之“象”，即实象。《韩非子·解老篇》：“人希见生象也，而得死象之骨，按其图以想其生也，故诸人之所以意想者，皆谓之象也。”这就已将兽“象”抽象为心中营构之“象”，即虚象。中国古代特别重视对“象”作进一步阐释。比如，中国象形文字就是对物象的描摹记录，古人遇事问卜吉凶的卦象本就是既抽象又具象的视觉语言，因为“卦字本义就是图画的画”（金景芳，1983，p. 230）。老子言“执大象，天下往”，把握了“大象”也就洞悉了万物的精义。这里的“象”不追求“真实”“客观”，更多地将抽象但又不失真切的“象”作为内心世界的投射，更重视包容性与象征性，如同达到王弼所喻“得象忘形”（《周易略例·明象》），司空图所指“超以象外，得其环中”（《诗品·雄浑》）的境界。这时，“象”在升华与开放的过程中也给了更多文化、意识形态等进驻的空间。

这点在夏商周三代的青铜器上表现得尤为突出。杨晓能将承载纹饰、图形文字与图像铭文三种具象的青铜器，看作“是几千年史前文化孕育、积淀和发展、创新的结晶，以及青铜时代中原王朝统制手段在青铜礼器上的视觉

文化与艺术化的体现”（2008，p. 6）。李学勤亦认为，“青铜器的纹饰在一定意义上也可以说是一种‘语言’，从里面可以读出古代人民的思想，是当时文化的一种鲜明的反映”（2013b，p. 89）。现代传播学认为信息交流传播的过程中，文字书写和口头语言媒介不如视觉媒介具象、意涵丰富，将视觉意象视为“一种更加高级的媒介”，因为“它能为物体、事件和关系的全部特征提供结构等同物”。（阿恩海姆，1998，p. 309）为此，我们希望检视夏商周时期青铜器中“象”，发现并探究其背后的文化表征。需要说明的是，考虑到“象”的双向指涉性，下文所指的“象”包括实像与象征意义上的虚像。

二、铸鼎象物：“象”的权力表征

夏商周时期，青铜器常代表着权力与威严。张光直先生指出：“三代期间，这些容器在形式与装饰上经过许多有时相当显著的变化，但是它们的主要功能——在仪式上使用并为特选亲族的贵族统治之合法性的象征——是始终未变的。”（1983，p. 22）这期间，关于青铜器的一项重要政治实践便是铸造九鼎。鼎的出现可追溯至仰韶时代，早期的鼎用土陶焙制而成，只是生活中普通的炊具。随着青铜时代的到来，鼎的制作、使用与地位悄然发生变化，到了东周，已经演化为表征权力合法性的“媒介符号”。鼎是如何实现地位跨越的？鼎之“象”是如何参与表征系统运作的？这些问题需要我们对鼎的历史演变背景进行考察。



图1 后母戊大方鼎（1939年河南安阳出土）

司马迁《史记·封禅书》中有言：“黄帝采首山铜，铸鼎于荆山下。鼎既成，有龙垂胡髯，下迎黄帝。”《世本·作篇》也说：“黄帝作宝鼎三。”《汉

书·郊祀志》提及黄帝铸鼎的目的在于象物，“黄帝作宝鼎三，象天、地、人”，这时鼎的复合意义是象征天地万物。《史记正义》又言：“禹贡金九枚，铸鼎于荆山下，各象九州之物，故言九鼎。”《焦氏易林》：“禹分九州，收天下美铜铸为九鼎，以象九州。”《左传·宣公四年》记载了楚庄王问鼎中原时王孙满的一段答语，其提及“禹铸九鼎”的目的：“在德不在鼎。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。故民入川泽林，不逢不若。魑魅罔两，莫能逢之，用能协于上下，以承天休。”《墨子·耕柱》中也有夏朝启铸九鼎的记载：“昔者夏后开（启）使蜚蠊折金于山川，而陶铸之于昆吾，是使翁难雉乙卜于白若之龟，曰：‘鼎成三足而方，不炊而自烹，不举而自臧，不迁而自行，以祭于昆吾之虚，上乡。’乙又言兆之由曰：‘飨矣。逢逢白云，一南一北，一西一东，九鼎既成，迁于三国。’”

由此可知，禹铸九鼎是为了“使民知神、奸”“魑魅罔两，莫能逢之”，更高层次上是为了“协于上下，以承天休”并展演天赋主权的正当性；启铸九鼎是因为信奉“九鼎既成，迁于三国”，或者说是使民信之。禹启二人铸鼎的实际意义，都是增强权力行使的合法性。换言之，铸造九鼎的神话的流传，就是一次权力表征系统的运作与政治传播过程。此时“鼎”的本质是承袭上天“神力”的媒介，并未与“国家”与“君权”形成某种符号指涉关系。笔者认为，青铜鼎在漫长的历史沿革中共经历三次转向，最终才实现自身价值与地位的飞跃，并演替为权力的象征符号。

第一次转向，大抵发生在夏朝二里头文化时期，该时期内青铜礼器逐渐取代陶制礼器成为上层社会祭祀活动的主要器具，青铜器之“象”不能应用于一般生活场合，具有一定的神圣性。第二次转向，发生在商周时期，以铸鼎之大小、轻重衡量国力与财力等社会心理的出现。以青铜九鼎为例，兴举国力之铸造而成的九鼎自然鸿钧独运，承担起国家祭祀的重任。^① 九鼎之“象”在祀礼中以难以撼动、令人肃穆的形态，凝聚出威严的压迫感。第三次转向，则发生在东周时期，定于一的国家绝对权力在各诸侯国逐鹿中原的过

^① 铸造一个大型制的青铜鼎所需要的矿石数量是惊人的。《中国古代冶金》中说：“古代即使选用最富有的矿石，每炼一百斤铜恐怕也要三四百斤或更多的矿石。”（北京：文物出版社，1978年，第28页。）此非科学论断，实际比例要远低于此。根据 Togur 所说：即便是最富有的矿石也包含不到5%的纯金属。（转引自 Ursula Franklin. “On Bronze and Other Metals in Early China”. Paper presented at a conference on the origins of civilization, Berkeley, June 1978. p. 17.）乐观地说，如果按10:1计算的话，重832.84公斤的后母戊鼎需要铜8吨，殷墟妇好墓中总重1625公斤的青铜器更需16吨铜矿。可以想象，在普通青铜器都只能流通于上层阶级的商周时期，因生产力的限制，祭祀重器九鼎的铸成是极端不易的，更可能需要兴举国力之完成。

程中分崩离析，此时九鼎便抽离出具有神性意义的祭祀场合，化身成为一种政治权力的符号媒介，九鼎之“象”上升到泛心理层面，政权权力的让渡最终需要九鼎的确认，这是九鼎的符号化过程。比如，《左传》中宣公三年，楚庄王“伐陆浑之戎，遂至于雒，观兵于周疆”，周定王“使王孙满劳楚子。楚子问鼎之大小、轻重焉”。这时的鼎预示着国家的安危存亡。战国时，秦多次兴师临周而求九鼎，齐、魏、楚之君也都为此日夜谋虑。此外，权力角逐中的胜利者，往往也被后世认为合法地继承了九鼎的拥有权。两者互为确证。唐人张守节在《史记正义》中说：“周赧王十九年，秦昭王取九鼎，其一飞入泗水，余八入于秦中。”直言东周散落的九鼎并非失佚，而是“自然地”进入了秦国，后来一统天下的秦国拥有九鼎是合理的，九鼎与权力合法性之间的对应关系也是天然自洽的。（牛世山，2004，p. 32）此时九鼎之“象”，已经彻底升华为权力实践的媒介符号。正如美国政治传播学者拉斯韦尔（Harold Lasswell）所言，符号与暴力等手段同等重要，它“发挥着建构、改变或者维系权力实践的作用”（2012，pp. 106-107）。

需要说明的是，第二次转向前，鼎上刻画之“象”亦是鼎发挥图像传播效力的途径。这种方式更多地应用在巫祝盛行的殷商及早期社会，比如上文提及夏代的“铸鼎象物说”。宋人孙副枢的《青琐高议·序》言：“人鬼异物，相杂乎洲渚间，圣人作鼎象其形，使人不逢；又驱其异物于四海之外，俾人不见。”认为鼎上刻画了“神灵奇怪”之物。学者赵世超联系当时巫术背景，推测九牧所画“百物”皆是怪兽，“铸鼎象物”的作用是“禁不若”，即用模拟巫术的办法，通过控制敌人的图像来控制敌人，使九鼎具有“协与上下，以承天休”的力量。（2004，p. 139-144）

事实上，通过巫祝图像来施行权力在早期中国并非鲜事。《周易·贲·象》云：“圣人以神道设教，而天下服矣。”《礼记·礼运》亦云：“圣人参于天地，并于鬼神，以治政也。”在民神杂糅巫觋之术盛行的商周时期，“观怪”之术常出现在庙堂之上。《吕氏春秋·有始览·谕大》引《商书》云：“五世之庙，可以观怪。”高诱注云：“庙者，鬼神之所在。五世久远，故于其所观，魅物之怪异也。”这里的“怪”并非仅指“鬼”，有时也可通神，都是以“象”为表征，假借神鬼异力维护奴隶制统治。正如饶宗颐先生所言：“宗庙可以观怪者，正以其陈列礼器，器上多镂绘怪兽之属，象征宇宙某种大神。”（1996，p. 266）

用巫术中的图像实现对身体与权力的控制，这一做法在西方世界也相当普遍。弗雷泽（J. G. Frazer）在他的《金枝：巫术与宗教之研究》中列举了

大量生动的实例，如奥吉布威印第安人通过制作敌人模样的木偶，并用一根针穿刺头部或胸部，企图加害于敌人；墨西哥的台佩瓚人对照相惊恐万分，因为他们相信，照片会把他们的灵魂吸走，被摄影师带回去慢慢吞食；等等。（1998，pp. 22, 294）法国学者德布雷（Régis Debray）认为，“象”在生产与传播场域下事关权力的生与死，他强调掌握图像制作与发挥“图像威力”对于权力的重要性。在重塑信仰，实现精神凝聚方面，图像的功能不止“使其成为娱乐、辅助记忆和教学的权宜之法”，更为关键的是“它能够凭借群体对中心图像的认同而把信仰成员凝聚在一起”（2014，p. 74）。因此，德布雷甚至断言：“谁能传递图像，谁就能使天真无邪者驯服。”（2014，p. 82）

三、藏礼于器：青铜器“象”的礼制表征

中国青铜器的一大特色是“象”中藏礼。胡适认为，“人类的一切器物制度礼法，都起于种种‘象’”，而“象”是一切制度文物的“幾”。所谓“幾”，在《易·系辞》指“动之微，吉凶之先见者也”，即吉凶之“象”，因此无论是个人、社会或国家都要“知幾”“见幾”。（2012，p. 79）个人动机中的“象”能够在心理层面上安顿自我，为个人生活设置框架与尺度，不至于出现越轨或悖逆社会期许的行为。民族与国家也须仰仗“象”的示范效力，实现社会结构的长期稳定。

青铜时代“象”的效力自然落到具有重要地位的青铜器上。中国古代的青铜器在制作、使用、象征等方面不同于其他文明，中国古代的青铜器更多是形态各异的礼器，而不是生产工具或战争武器。（张光直，1983，p. 22）如此，青铜器“象”的演变，往往映射着中国礼制文明的进程。

夏代青铜器“象”崭露头角，偃师二里头出土了少量青铜酒器爵、斝、觚、觶和个别青铜鼎。及至商代，殷墟妇好墓中出土鼎、鬲、簋、甗、斝、盃、觚等种类繁多的青铜器共 468 件，其中礼器 196 件，占总数的 44.8%，并出现了大量以觚（53 件）、爵（40 件）、斝（12 件）为代表的酒器。（中国社会科学院考古研究所，1980，p. 15）酒器的使用依礼而行，即“尊者献以爵，卑者献以散”（《礼记·礼器》），而酒器式样的日渐繁复，正是商代尚酒之风和礼制发展的体现。值得注意的是，妇好墓出土的青铜礼器，很多虽成对或同铭同式，但细部纹饰之“象”却又相异，没有完全相同的，这表明此时社会对青铜礼器不尽苛求。或如李建民所推测，“当时青铜器的礼制似未成定例，而是依重器（主要是鼎）及酒器品类和数量的多寡，来区分墓主人地位之高低”（李建民，2014）。青铜器的大小也关系到墓主人的身份地位，地

位越高，器物的尺寸越大。（杰西卡·罗森，2002，p.107）

商晚期至西周以降，青铜器之“象”日渐繁盛，成规律的青铜鼎和簋等逐渐取代其他制品而成为祀礼中最主要的器皿。同时酒醴之器大为减少，牺牲与黍稷之器相应增加，由“重酒的组合”转变为“重食的组合”。（郭宝钧，1983，pp.62 & 123）一方面是周初禁酒之风的体现，另一方面也暗示了礼制社会的逐渐形成。现知最早在二里头文化第三期出现的，不同身份的人拥有不同青铜器具的制度，经过夏商两代的发展，到了周代已相当完备，尤其经过西周初年周公“制礼作乐”的约束后，上至祭神祀祖，下至起居饮食，都有一套极其严谨繁复的礼乐制度。《周礼》有言：“礼祭，天子九鼎，诸侯七鼎，大夫五鼎，士三鼎”；“天子八簋，诸侯六簋，大夫四簋；士二簋”。《左传·庄公十八年》载：“各位不同，礼亦异数”，青铜礼器严格遵循君臣、尊卑长幼等原则而配置，成为“明贵贱、辨等列”（《左传·隐公五年》）的“彰礼”工具，逐步完成向“藏礼于器”的过渡。在“礼不下庶人”（《礼记·曲礼》）的三代时期，青铜器是社会结构的体认，“不仅反映而且维系着既存的社会秩序……如同西方王冠上的宝石，青铜器是政治权力看得见摸得着的象征”（雷德侯，2005，p.43）。

西周中后期，青铜器之“象”的发展带来了礼制文化的昌盛。当青铜器类别、大小与重量属性已经无法满足社会规范所需的全部礼制功能时，图“象”创新在所难免，从而使得“（西周中期的穆王时期以后）出现了新造型和纹饰”（李松，1983，p.56）。进入成熟期的西周青铜艺术，虽逐渐舍弃商代神秘、恐怖的饕餮纹和夔龙纹，转而采用简洁的波曲纹、重环纹、瓦楞纹和垂鳞纹等，但也并未有超越性发展。这种看似程式化的简化，实则是图像文化精髓的表征，“图案纹样的创造……将自然形删繁就简，保留其有代表性的、动人的、人们感兴趣的特征，并通过主观的想象加以变形，经过一番化装，使其本质更加突出”（雷圭元，1992，p.7）。涂尔干（Emile Durkheim）多次指出，在发挥宗教与社会团结作用方面，“图腾生物的形象比图腾生物本身更重要”，即图像本质的表征才是重点，仪式中膜拜的功能在于“唤起崇拜者由道德力和道德信念而构成的某种心灵状态”。“如果没有符号，社会情感就只能不稳定地存在。”因而，“借助宗教符号表达出来的道德力，是我们必须予以考虑的、不以我们意志为转移的真实的力”。（2011，pp.180，313，314，525，529）

青铜礼器图“象”的展演，常需要钟鼎盘盂铭文（金文）之“象”的配合。器中有铭，也是中国青铜器的另一大特色。《礼记·祭统》云：“夫鼎有

铭，铭者，自名也，自名以称扬其先祖之美，而著之后世者。”刘熙释名云：“铭，名也，记名其功也。”（《释名·释言语》）饶宗颐说，器中刻铭（名）的做法，“已盛行于殷世，与礼俗甚有关系”（1981，序言 p. 2）。一言以蔽之，铭文与礼有关，且大多用于载事记功。

叙事的功能在于传达社会规范和认知记忆。法国社会学家哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）将记忆看作延续现实的基础，观念与习俗需要在记忆中不断重构，“社会只有将其制度置于强有力的集体信念基础上，才能生存下去”（2002，p. 310）。青铜时代礼制的存续与发展，某种程度上依赖社会集体记忆（collective memory）的建构与传播。“集体记忆具有双重性质——既是一种物质现实，比如一尊雕像、一座纪念碑、空间中的一个地点，又是一种象征符号，或某种具有精神涵义的东西、某种附着于并强加在这种物质现实之上的为群体共享的东西。”（2002，p. 335）在这层意义上，铸刻铭文的青铜器就是一个典型的集体记忆的载体：它既是集体记忆的物质现实，又是集体记忆的传承媒介。在祭祖祀神等仪式中，群体在共时性传播场域内，重温共同体记忆中的“故事”，以获得情感共鸣，从而维系参与者身份认同，此时青铜器铭文“象”，更多充当人、神（祖）之间的阐释媒介。而在代际与超代际之历时性传播过程中，青铜铭文“象”则化为集体记忆传承与流转的载体。

铭文之“象”作为礼制记忆传承的媒介，进入西周以后，体现得更为明显。《公羊传》徐疏引闵因叙曰：“昔孔子受端门之命，制《春秋》之义，使子夏等十四人求周史记，得二十国宝书。”“宝书”即是对载有铭文的青铜器的尊称。称其为“宝”，体现出此时期对铭器叙事功能的倚重。郭沫若先生将青铜器铭文的演进看作划分中国青铜时代四个阶段的重要依据，并认为，处在第二阶段的西周时期，不再是“有铭之器少，无铭之器多”，而是通过铭文的增加消减了青铜器祀礼的神性，增加了“书史”的功能性，即“文化递进，器铭加详……直书古人之史矣”（2009，p. 239）。郭氏的论证，确有一番道理，但过分强调铭器叙事功能性对仪式神性的祛魅，难免会让人产生铭器已脱离礼之辖制的错觉。事实上，礼与器从未分离。《周礼·秋官·司约》曰：“凡大约剂书于宗彝，小约剂书于丹图。”郑玄注：“大约剂，邦国约也。书于宗庙之六彝，欲神监焉。”记载诸侯邦交“大约剂”的青铜铭器“六彝”，铸刻完成后，还需回归庙堂，接受“神监”。可以想象，以“铭于钟鼎，传遗后世”（《墨子·鲁问》）为旨的青铜铭器，无论是其铸造还是使用都是严格依礼而行和极其庄重的。西周铭文在规模上虽从商代初最长不超过 50 字不断增加，发展到后期，最长可达数百字，但内容上并无太大差异，本质上“都是

体现‘周礼’的：一是通过记事夸耀武功、称扬祖德、记叙功绩，以及周王的锡命，从而宣示职务、地位、权威；二是加强宗法制度，铭文中常有‘子子孙孙永宝用’等词，正是要子孙万代永忠周室，永效祖绩，达到巩固周室统治的目的”（赵承楷，1999，p. 34）。

礼制记忆的传承需要书写媒介。王国维曾经将古代中国的书写媒介，大致分为金石、甲骨与竹木。（1999，p. 34）钱存训先生比较三者作为文化传承载体的功能时发现，“古人似乎对坚硬耐久的材料有所偏好，不仅用于祀神祭祖，更以之将信息流传后世”（2003，p. 157）。这似乎解释了青铜器在三代时期受重用的原因，因为铜器媒介象征着永恒与超越。这种由“象”而产生的“幾”，不仅在对当世之人的加冕与训诫仪式中完成了社会规范与价值在横向范围的蔓延，也在纵向维度上实现了社会与民族集体记忆的存续。

四、立象尽意：青铜器“象”的警示与教育表征

立象之意在于观看，“实际上艺术创作是包括创作、使用、观看等因素在内的一整套机制”。（李清泉，郑岩，2000，p. 111）器物之“象”往往创造出“凝视”与“观看”。以往传统的历史学家和金石研究者，常常因过分关注图像本身的表意机制，而忽略其观看机制。对此，英国东方考古专家杰西卡·罗森（Jessica Rawson）敏锐地指出，研究器物的纹饰时，不能仅仅依据图样的平面拓片去观看和解读，因为“所有的装饰纹样在特定的环境之内，都是专为某类型的器物而设定的。……就必须和形制结合去理解”（2011，p. 4）。罗森将平面图片复原成立体图像的努力，带来了图像含义的解读方向性的转变。

“国之大事，在祀与戎”，三代时期青铜器作为祀礼重器，要充分发挥功能，其纹饰图像就必须“把其最完整、最直观的一面展现给‘观者’”，而“观者”角色的介入，又对青铜器的制作提出了一种假定，“不仅包括当时能直接看到青铜纹饰的在世商人，如青铜器的所有者、观看祭祀活动者以及其他能看到青铜器纹饰的所有的人，而且也包括被祭祀商（周）族已故去的先公、先王和其他商（周）人心目中遐思的各种神灵”。（岳洪彬，2000，p. 70）张光直先生认为，这些纹饰恰是这种“巫觋通天的法器”的传播媒介：“在古代中国，作为与死去祖先沟通的占卜术，是靠动物骨骼的助力而施行的。礼乐铜器当时显然用于祖先崇拜的仪式，而且死后与参加祖先的行列的人一起埋葬。因此这些铜器上铸刻着作为人的世界与祖先及神的世界之沟通的媒介的神话性的动物花纹，毋宁说是很不难解的现象。”（1981，p. 70）作为媒介，

对统治阶层或祭祀掌管者而言，铭器纹饰不仅承载着昭示众人自身承天（祖）袭命的权力合法性依据，也承担教育与规训使命。

最能体现青铜器上训诫媒介属性的是出现频率最高的装饰纹样——兽面纹。这种纹样虽细节不同，但结构大致相仿，常以两个隐身或显身的侧视兽面左右对称拼接而成。宋人王黼在《宣和博古图》中首次将三代时期的青铜兽面纹定义为饕餮纹（图2）。然而“饕餮”一词却不是宋人的发明，早在《吕氏春秋·先识览》篇中便有言：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽害及其身，以言报更也。”这话很直接地反映了饕餮“贪食”的形象。《左传》和《山海经》等文献中均有类似记载。^①学界对这类野兽是否确为传说中的饕餮一说莫衷一是，近年来的资深考古学家，也对这类青铜器兽面纹是否应该再称饕餮纹存有异议^②，但三代时期青铜鼎上多次出现狰狞恐怖动物纹饰，应是毋庸置疑的。大量出现此类纹饰也必非偶然。事实上，在“夏道尊命，事鬼敬神而远之”（《礼记·表记》）和“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”（《礼记·表记》）的巫祝盛行的背景下，“饕餮纹艺术发展、变迁的背后，必须有其内在的文化因缘……不是技术发展的产物，而是特定宗教观念在图像艺术中的呈现”（郭海儒、黄厚明，p. 37）。



图2 饕餮纹样式图本

^① 饕餮，古代神话中一种贪吃的神兽。《左传·文公十八年》云：“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，侵欲崇侈，不可盈厌；聚敛积实，不知纪极；不分孤寡，不恤穷匮。天下之民以比三凶，谓之饕餮。”《左传》杜注曰：“贪财为饕，贪食为餮。”《山海经·北山经》中亦云：“钩吾之山……有兽焉，其状羊身人面，其目在腋下，虎齿人爪，其音如婴儿，名曰狍鸲，是食人。”郭璞注说：“为物贪，食人未尽，还害其身，象在夏鼎，《左传》所谓饕餮是也。”

^② 比如，李济先生（1972年）不赞成用“饕餮”这个名称，主张称这类纹饰为“动物面”；张光直先生（1973年）则称之为“兽头纹”，有单头和连身之分；马承源先生（1984年）径称为“兽面纹”，以角的区别划分类型；陈公柔、张长寿先生（1990年）亦主张存用“兽面纹”代替“饕餮纹”。虽然如此，学界的许多论著中仍然沿用饕餮之名定义兽面纹。

笔者认为，这类动物之“象”在巫祝中发挥的宗教性的主导作用，是通过神祖和世人两个维度下的“观看”衍生出来的。而青铜礼器的动物纹饰作为一种通礼神器的传播媒介，对上发挥着沟通作用，对下则重在警示与教育。南宋罗泌言及的“三代彝器，多著蚩尤之像，为贪虐者之戒”（《路史·蚩尤传》）之说一直主导着有宋以来的青铜器纹饰意义研究。然而，“戒贪”形象的首要观看者应是参与祭祀的宾客与众人，而不是供奉在庙堂之上的神祖。让谁“戒贪”的问题是首先需要明确的。想必后人不会一边提供丰亨的祭品，一边心中默念希望神明与先人切莫贪饕的祷辞。《诗·小雅·楚茨》曰：“以为酒食，以享以祀，以妥以侑，以介景福……苾芬孝祀，神嗜饮食。卜尔百福，如几如式。”这首反映神祖丰饕美食以保佑子孙的祭祖之歌，就是例证。所以说，针对神祖的训诫是说不通的。事实上，兽面纹的最初用意，或在于警示作为观看者的后人不要成为因贪食连自己身体都吃光的饕餮恶兽，这才是训诫之目的，这是图像提供的第一层“观看”。第二层“观看”的观看者为神祖。世人通过铸刻于祭器上以“戒贪”为代表的劝勉警训，赋予器物灵魂，向神祖表达自身愿恪守训诫的虔诚之心。这时神祖“观看”的是生人的祭祀之心（是否坦诚并真实无保留地将训诫示众）。第三层“观看”，即观者主体（世人）在秩序（伦理/道德）的先验性主体——“神”（祖/鬼）的观看下进行反馈式互动，透过现象（人之世界）看到本质（神之世界），再获得诉诸观者主体的体悟式省察。萨特（Jean-Paul Sartre）将他者定义为“凝视着我的人”，并认为主体与他人关系的建构处在“被—他人—看见”与“看见—他人”的真理中。（Sartre, 1993, p. 257）福柯（Michel Foucault）将观看下的“凝视”转义为软权力下的“监视”和“监控”，认为所有的观看都是在场的“质询”。（Foucault, 1980, p. 152）落实到中国古代祭祀活动，在以“象”为媒介的双层观看机制下，参与主体实则在进行一种“与神同在”式的自我心理规训。就更广泛的社会层面而言，这是青铜“象”在构建伦理/道德机制中的升华。

这种“象”的规训机制，还体现在三代以来“目”制樽的传统和饕餮纹中大量出现的眼睛图案。台湾艺术史家谭旦冈先生指出，眼睛在古代世界中尤为重要，对饕餮纹的解读必须重视眼睛：“目纹是颜面所必备的，无论如何简化，变形或分解，都少不了这一对睁瞪的眼睛。”（1960, p. 275）闻宥先生也说：“古器物所见……向来所谓饕餮纹者，其作用即在此一双伟突之双目。”（1932, p. 2358）古代中国以“目”为祀的说法并不罕见。《礼记·明堂位》有言：“灌（裸祭）尊，夏后氏以鸡夷，殷以斝，周以黄目。”郑玄注曰：“夷

读为彝。……彝，黄彝。”周人祭祀常用“黄目”，而不是夏商时期的鸡彝樽与斝。郑玄在《周礼·春官·司尊彝》中对“黄目”的注解为“玄谓：黄目，以黄金为目”。《礼记·明堂位》还说：“季夏六月，以柿礼祀周公于大庙……郁尊用黄目。”像礼祀周公这种国之大事都要选用“黄目”作为郁尊祭器，是因为“黄目，郁气之上尊也。黄者，中也多目者，气之清明者也。言酌于中而清明于外也”（《礼记·郊特牲》）。易言之，“黄目”是暗示着洁净光明的上等礼器。然而，对为何选取“目”这一特殊意象，历代文献却鲜有提及。宋代沈括在《梦溪笔谈·器用》中对此有进一步阐释：“礼书所载黄彝，乃画人目为饰，谓之‘黄目’……中间有二目，如大弹丸突起，所谓‘黄目’也。视其文，仿佛有牙角口吻之象。或说黄目盖神兽，疑亦是一物。大抵先王之器，皆不苟为。昔夏后铸鼎，以知神奸，殆亦此类。”沈括认为“目”的作用殆如《左传》所言的“辨神奸，至于辟邪也”，即眼睛之“象”具有驱邪避祸的神秘力量。徐中舒等学者断定，这里的“黄目”即是考古学界所称之饕餮纹，是商周时期“铜器中最常见之兽面图案”（1935，p. 88）。

古人对眼睛之“象”常怀有复杂的情绪。一方面畏怖，出现在青铜器上的眼睛将他者的视线渗透于观者自身，令他人独处之时亦会感受到这种监视的威力，从而催发出个人的慎独精神。在祀礼中，为维持共同体内部秩序的稳定，防止越轨行为或异端的出现，参与者的个人意志必须时时接受他者（神鬼或先祖）视线的考量。另一方面又极端崇拜，这源于他们对眼目具有某种神力的笃信。英国伦敦大学艾兰女士（Sarah Allan）在论述饕餮纹中最突出的部位“眼目”的含义时说：“眼睛本身是一种有威力的形象，它所包含的绝不仅是形式因素。眼睛的形象，不须推敲就可以感到一种无以名状的威力；它能看穿一切，又不可以琢磨。这是一种可以感受到但难以描述的真实存在。”她引证贡布里希（Ernest Gombrich）的结论：“在原始艺术里，眼睛是一种普遍性形象。它具有让人恐惧，尊神压邪的功能。”（1990，p. 151）

殷周时期的中国古人，常有崇拜眼睛的传统。古蜀国三星堆青铜立人像，就是代表。青铜立人像造型奇特，兽面耳鼻嘴全无但却有一对异常凸出的大眼睛，眼眸外眦眦视，颇具威严。遗址二号祭祀坑出土 15 件半圆形人面像，“眼球也都明显突出眼眶。标本 K2②：148（图 3）双眼斜长，眼球极度夸张，直径 13.5 厘米，凸出眼眶 16.5 厘米”（李世亨，1991）。王仁湘先生认为，这反映了古蜀人试图将眼睛与被称为“天之眼”的太阳合二为一的眼睛崇拜。立人像冠中间为太阳，两边的巨眼实际上是“天眼冠”或“天之眼”，而“蜀”字上为“目”也有太阳的意思，可称为“天目冠”。（2016，pp. 22—

29) 汤惠生先生通过对东西方萨满教的对比,认为饕餮纹不仅是一种兽面纹,也有可能是“天神或太阳神之属”(2011, p. 233)。日本学者林已奈夫则大胆直言,饕餮纹实为太阳的图像性表达,是继承太阳神神力的方式。(1993, p. 116-135)事实上,古代世界中,眼睛、太阳和神力三位一体的复合崇拜体系在不同文化中多有体现。比如,古印度婆罗门教中的太阳神,又称“天之眼睛”“太阳制造者”或“世界的眼睛”。古埃及神话中最重要的神之一拉(Ra, Rah, 或作 Ré)就是指“白天的太阳”,他的整个身体,或者仅仅是他的眼睛就是太阳。《日本书纪》与《古事记》记载,日本神话中最高神——天照大神,是从日本神话中开天辟地之祖伊奘诺尊的眼睛中诞生的。此类种种说法,不一而足。总之,以眼目之“象”达致某种权力规训,规避某种“视线”的侵袭,或以此作为承袭某种神力的中介,应该都是可以理解的。这或许也是夏商周时期青铜器上广泛采用眼睛的纹样的原因。



图3 二号祭祀坑铜兽面具(标本 K2②: 148)

五、结语：在文化表征与沟通媒介间灵动着的青铜器“象”

中国古代的“象”具有鲜明的本土特色。“象”最早源自卜筮之术,如以周易中每卦六爻示之,上两爻为天,下两爻为地,中两爻为人,喻指人居于天地之间,而变化的卦象表达出的某种义理则是人们悉天道、断吉凶的依据。《周易》中多次言及“观象制器”^①,胡适推定,“所谓观象,只是象而已,并不专指卦象,卦象只是象之一种符号而已”,并将“观象制器”看作“文化起源说”。(2013, p. 392)

^① 比如:《系辞上》说“易有圣人之道四焉:以言者尚其辞;以动者尚其变;以制器者尚其象;以卜筮者尚其占”“圣人立象以尽意”;《系辞下》说“象事知器”。古代中国认为小至器具、建筑,大至村镇、城市规划,皆属于“观象制器”的统摄范畴。

青铜时代下青铜器之“象”的发展，某种程度上印证了胡适的文化源流说。青铜器之“象”通过形态、体积、纹饰、拥有对象、使用场合、应用方式等多个方面，发挥了其或权力，或礼制，或警示教育的表征功能，促成了早期中国社会的政治、经济、文化框架的形成。杨晓能将其看作是古人精神内核的表征：“这些纹饰与图形文字不仅记录了当时的装饰主题和祭礼，展示了当时的艺术与审美时尚，还蕴藏着寻求协调的宇宙观和宗教信仰，进而建立和维护社会秩序的政治动因。”进而他说：“对它们（青铜器图形文字和纹饰）的确切释读，不仅对青铜器的研究具有总体性指导意义，更重要的是有助于我们重现真实的‘三代’时期中国历史的面貌。”（2008，p. 5-6）

“观象”是我们理解三代时期的巫觋、礼制、政治等文化的重要途径，但文化（文明）的存续与发展，更需要“象”发挥其“媒介”传播功能。青铜器的媒介特性是伊尼斯（Harold Adams Innis）笔下倚重时间的媒介，它是文明长久存续的基础。学者潘祥辉根据德布雷的“媒介域”，将青铜器视为一种“复合媒介”，并认为“青铜器作为古代中国的一种媒介技术和象征物，深刻地影响了中国的政治运作和文化遗产，它的出现无疑标志着一个新的媒介域的形成”（2015，p. 67）。如此，我们大可进一步细化研究焦点：以青铜器之“象”为研究对象，将青铜器媒介上的“象”视为一种“亚媒介”。当然，“亚媒介”研究离不开对青铜媒介载体的讨论，只不过，我们更关注的是作为亚媒介的青铜器之“象”，是如何在横向传播的过程中实现与个人、社会的勾连，如何在纵向传播中发挥其媒介属性的。因为，中国的“象”本身就复杂而多面。“历史不是一个文本”，可是“除了文本，历史无法企及”。（葛兆光，2009，p. 121）对于青铜器时代的夏商周而言，最好的文本，就是青铜器的“象”。

引用文献：

- 阿恩海姆，鲁道夫（1998）. 视觉思维：审美直觉心理学（滕守尧，译）. 成都：四川人民出版社.
- 艾兰，莎拉（1990）. 饕餮纹及其含义. 中国史研究，1，142-155.
- 德布雷，雷吉斯（2014）. 图像的生与死：西方观念史（黄迅余，等，译）. 上海：华东师范大学出版社.
- 弗雷泽（1998）. 金枝：巫术与宗教之研究（徐育新，等，译）. 北京：大众文艺出版社.
- 葛瑞，阿莱克斯（2016）. 艺术的使命（高金岭，译）. 南京：译林出版社.
- 葛兆光（2009）. 中国思想史（上）. 上海：复旦大学出版社.
- 郭宝钧（1983）. 商周铜器群综合研究. 北京：文物出版社.
- 郭海儒，黄厚明（2007）. 形式与功能——商周青铜器饕餮纹图像研究的两种取向. 美苑，

- 2, 33—38.
- 郭沫若 (2009). 青铜时代. 北京: 中国人民大学出版社.
- 胡适 (2012). 中国哲学史大纲. 北京: 东方出版社.
- 胡适 (2013). 论观象制器的学说与颉刚书. 胡适文存 (第4集). 北京: 首都经济贸易大学出版社.
- 杰西卡, 罗森 (2002). 中国古代的艺术与文化 (孙心菲, 等, 译). 北京: 北京大学出版社.
- 杰西卡, 罗森 (2011). 祖先与永恒——杰西卡·罗森中国考古艺术文集 (邓菲, 等, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 金景芳 (1983). 古史论集. 济南: 齐鲁书社.
- 拉斯韦尔, H. D. & 卡普兰, 亚伯拉罕 (2012). 权力与社会——一项政治研究的框架 (王菲易, 译). 上海: 上海人民出版社.
- 雷德侯 (2005). 万物: 中国艺术中的模件和规模化生产 (张总, 等, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 雷圭元 (1992). 雷圭元论图案艺术. 杭州: 浙江美术学院出版社.
- 李建民 (2014). 藏礼于器: 夏商周青铜器礼制思想. 中国社会科学报, 2014—11—26.
- 李清泉, 郑岩 (2000). 巫鸿教授访谈录. 载于中山大学艺术学研究中心 (2000), 艺术史研究 (第2辑). 广州: 中山大学出版社.
- 李世亨 (1991). 四川广汉青铜人与雉神. 中国文物报, 1991—7—7.
- 李松 (1983). 青铜艺术与它的土壤——商周青铜装饰艺术花纹与衍变规律. 美术, 3, 50—56.
- 李学勤 (2013a). 青铜器入门. 北京: 商务印书馆.
- 李学勤 (2013b). 中国青铜器概说. 北京: 商务印书馆.
- 林巳奈夫 (1993). 中国古代的日晕与神话图像. 李绍明, 等 (编), 三星堆与巴蜀文化. 成都: 巴蜀书社.
- 牛世山 (2004). 神秘瑰丽: 中国古代青铜文化. 成都: 四川人民出版社.
- 潘祥辉 (2015). 传播史上的青铜时代: 殷周青铜器的文化与政治传播功能考. 新闻与传播研究, 2, 53—70.
- 钱存训 (2003). 书于竹帛: 中国古代的文字记录. 上海: 上海书店出版社.
- 饶宗颀 (1996). 澄心论萃. 上海: 上海文艺出版社.
- 谭旦闿 (1960). 饕餮纹的构成. 庆祝董作宾先生六十五岁论文集 (上册). 台北: “中央研究院”历史语言研究所.
- 汤惠生, 张文华 (2001). 青海岩画: 史前艺术中二元对立思维及其观念的研究. 北京: 科学出版社.
- 王国维 (2004). 简牍检署考校注. 上海: 上海古籍出版社.
- 王仁湘 (2016). 半窗意象: 图像与考古研究自选集. 北京: 文物出版社.

□ 符号与传媒 (17)

- 闻宥 (1932). 上代象形文字中目文之研究. 燕京学报, 11, 2358-2478.
- 巫鸿 (2005). 礼仪中的美术: 巫鸿中国古代美术史文编 (郑岩, 等, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 徐中舒 (1935). 古代狩猎图像考. 庆祝蔡元培六十五岁论文集. 北京: 商务印书馆.
- 杨晓能 (2008). 另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读 (唐际根, 等, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 岳洪彬 (2002). 殷墟青铜器纹饰的方向性研究. 考古, 4, 69-80.
- 赵承楷 (1999). 艺术钩沉. 北京: 中国青年出版社.
- 赵世超 (2004). 铸鼎象物说. 社会科学战线, 4, 139-144.
- 张光直 (1981). 商周青铜器上的动物纹样. 考古与文物, 2, 67-78.
- 张光直 (1983). 中国青铜时代. 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 张辛 (2006). 青铜礼义论要. 考古学研究, 572-586.
- 中国社会科学院考古研究所 (1980). 殷墟妇好墓. 北京: 文物出版社.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977*. Great Britain: The Harvester Press.
- Sartre, J. P. (1993). *Being and nothingness*. New York, NY: Kensington Publishing Corp.

作者简介:

谢清果, 厦门大学新闻传播学院教授、博士生导师, 传播研究所所长。

张丹, 厦门大学新闻传播学院博士研究生。

Author:

Xie Qingguo, professor of School of Journalism and Communication, director of Communication Research Institute, Xiamen University.

Email: weirai2002@126.com

Zhang Dan, Ph. D. candidate of School of Journalism and Communication, Xiamen University.

Email: 58zhangdan@163.com