

# 也谈“人龙纹玉璋”的定名与纹饰

李清丽

2022年10月18日《中国文物报》第六版刊登了任磊同志撰写的《虢国博物馆馆藏“人龙纹玉璋”定名内涵再讨论》一文，对虢国博物馆收藏的人龙纹玉器进行了研究，仔细拜读后感觉很有意思。作者对这件人龙纹玉器的定名和纹饰内涵提出了自己的见解，认为该玉器应该是玉圭，其上纹饰所刻画的人物形象是神话传说中东方之神句芒，故该器的名称应该定名为“句芒乘龙纹玉圭”。文章逻辑清晰，观点新颖，不失为一篇好文。笔者同意该器应该定为“玉圭”的看法，但对其纹饰所描绘的人物形象不敢苟同，在此说说自己的看法，与任磊同志商榷。不对之处，敬请指正。

这件玉器出土于虢国墓地M2009虢仲墓，是虢国墓地出土的最大且最重的单件玉器，其玉质优良，造型独特，纹饰精美，工艺精湛，是周代考古中极为罕见的玉器（图1）。由于其造型奇特，故名字不易定夺。发掘者一开始称其为“玉钺”，后在整理发掘报告时正式定名为“玉璋”。笔者仔细观摩后，认为将它命名为“玉圭”可能更为合适。原因有二：一是该器上端为圆首，两边有刃，下有柄，这与考古中常见的一端有刃的长方形或梯形的玉钺截然不同，与上部作斜锐角形的玉璋也不相同，更不同于考古中常见的一种有体和柄之分、体和柄相接处带齿牙、顶端出刃的玉牙璋，而与圆首玉圭形制相似；二是该器出土于虢国国君墓中，器形厚重，正反两面雕琢繁复而精细的人龙纹，工艺精湛，寓意深刻，是体现人物身份地位的玉礼器，似与西周时期的“命圭制度”有密切关系。

在周代，玉圭不仅是祭祀东方的一种礼器，而且是“六瑞”之一，代表拥有者的身份地位。何谓“瑞”？《周礼·春官·典瑞》郑玄注曰：“人执以见曰瑞，礼神曰器。”也就是说“瑞”和“器”是不同的。《周礼·春官·大宗伯》曰：“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，子执穀璧，男执蒲璧。”明确说明圭和璧是瑞玉。《周礼·考工记·玉人》郑玄注曰：“命圭者，王所命之圭也，朝觐执焉，居则守之。”说明圭是贵族身份的象征，是朝觐周王时手持的信物。《周礼·考工记·玉人》还记载：“玉人之事，镇圭尺有二寸，天子守之；命圭九寸，谓之桓圭，公守之；命圭七寸，谓之信圭，侯守之；命圭七寸，谓之躬圭，伯守之。”说明不同身份的人，持有命圭的大小尺寸是不同的。当然，《周礼》是成于战国晚期的书籍，是编纂者“将先秦古籍记载和口头流传的玉器名称和它们的用途收集一起”并“使之系统化了”的结果，也不可绝对生搬硬套。但玉圭是上古重要的礼器，被广泛用作“朝觐礼见”标明等级身份的瑞玉及祭祀盟誓的祭器，从周代考古出土资料来看，确是真实的。

再来说上面的纹饰。任磊进行了极为详细的描述，他认为“画面中人物的嘴巴并非正常的人嘴，而是具有明显的鸟喙特征”，而且人头部下面的三组线条组成的宽带纹“像是鸟儿在栖息时收敛起的羽翼”，还有腿部刻划“符合多数鸟类腿部隐藏、胫部纤细的特征”，故认为画面中的人物“已不是一般的玉人形象，而是将人与鸟融为一体的面鸟身形象”。

的确，画面上的物象不是现实生活中的普通人，但若说就是“人面鸟身”的东方之神句芒，笔者感觉有些过于局限。尽管句芒作为东方之神出现在用来礼东方的青圭上似乎合情合理，但西周时期不止在玉圭上发现这样的纹样。故笔者认为这种纹样应该是周人所崇拜的神人形象，并不一定是指哪位具体的神话人物。

“神人纹”最初出现在马家窑文化的彩陶上，四肢似蛙肢。之后新石器时代的多个考古学文化中都有神人纹出现，其形象虽各有不同，但基本上都是人和动物合为一体的纹样。如良渚文化玉琮上的神人纹，是戴羽冠的人和神兽组合的形象，被认为是巫师或酋长骑在老虎上作法；石家河文化的玉神人，是头戴十字冠的人和飞鸟组合的形象，被认为是沟通天地的大巫师形象。这些与某种动物融合一体的人物形象，通常认为是氏族首领或巫师，他们拥有与神沟通的能力。商周时期，虽然已经进入到了阶级社会，但人类尚未摆脱以神秘性和笼统性为特征的原始思维的支配，尊神重鬼的思想仍然盛行，他们会用一些雕琢特殊纹样的器物作为巫师的法器，来祭祀天神和祖先，达到与天神、祖先沟通的目的。西周时期，人、龙、凤是玉器的母题，多个考古遗址都出土了与龙合雕的侧面蹲踞玉人形佩，以及饰有人与龙、凤交缠纹样的玉器，成为西周玉器中最具神秘色彩的器形和纹样。

众所周知，农耕文化自古是中华民族之立族之本，建国之基，而龙是传说中的神物，腾云驾雾，呼风唤雨，能够影响人们的生活。古人认为只有在龙神庇佑下，才能风调雨顺，农桑丰获，才能得以安身立命，所以上至王者，下至民众，都对龙神崇拜不已。距今6400年前属仰韶文化的河南濮阳西水坡遗址45号墓出土的一组用蚌壳摆塑的龙图充分说明了这一点。到了西周时期，龙不仅被视为能兴云致雨的雨神，而且进一步把龙神人格化，遂出现了以人为主体、以龙为辅的合体造型——雨师像。《山海经·海外东经》记载：“雨师妾在其北，其人为黑，两手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有”

(上接5版)

第三展厅展示任伯年的花鸟、山水画。花鸟画在任伯年存世的千余幅画作中占据大半。他早年花鸟画以工笔见长。自19世纪70年代中叶起，其技法由双勾转向以没骨为主，勾勒为辅的写意画风。其间吕纪、唐寅、赵佶、徐熙、徐渭、陈淳、恽南田、八大、石涛、金农、边寿民、华岳等各家的技法为他所用。如他学恽南田的没骨法，却强调用笔和速度；学华岳，却强调设“以艳色”；学八大山人和“扬州八怪”的大写意却加入自己的线描技法，自成体系，并将写意花鸟画推向新高峰。这些展品反映出他博采众长的艺术和艺术成就。这些作品的题画如“金玉满堂”“吉祥如意”“富贵寿石图”“三阳开泰”“一路富贵”“四季平安”看似俗，实则是艺术由文人贵族专享走向大众的社会进步趋势，与其说是商品不如说是中国近代社会艺术史的重要史料。以往那些批评任伯年作品“甜俗”的看法，其评鹭实际上仍是以文人画的标准为圭臬，殊不知时代巨变和艺术普及的历史意义。这一点徐悲鸿倒是慧眼如炬，堪称任伯年的第一知音。

任伯年的山水画作品并不多。他早年山水多习唐宋青绿，仿过“小李将军”李昭明的青绿山水，后学石涛笔意，用笔皴法似胡公寿。中年后又师法明清时期丁云鹏、沈周、蓝瑛、吴镇、八大诸家。其山水作品的妙处在于于宋、元以来文人寄托山水的意境，被他幻化为世人皆可游的风景，运用透视法使传统山水有了真实感。

第四展厅讲述任伯年对后世的影响。海派的兴起是中国绘画史上的根本变化，任伯年则是海派旗帜的标杆。当时任伯年“一把扇子可以买到两百铜钱”（《陈半丁、王雪涛、董寿平评论任伯年》）。从绘画史看，“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅。而以砚田为生者，亦皆而来，侨居御画”（张鸣珂：《寒松阁谈艺瑣录》）任熊、任薰、赵之谦、胡公寿、虚谷、蒲华、吴昌硕和任伯年的寓居上海的盛况，改变了中国画以都城为中心的局面。其形势与意大利佛罗伦萨、威尼斯画派的兴起，商业为艺术带来巨大的繁荣极为类似。因此可以说，无海派的市场，任伯年的艺术得不到广泛认同。海派艺术真正打开了艺术为社会之门，影响至今。

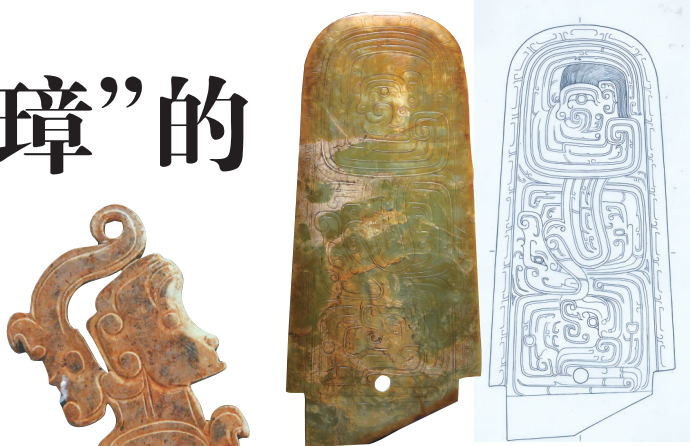


图1 虢国墓地人龙纹玉器及线图



图2 人龙合体玉佩



图3 人龙合体玉佩

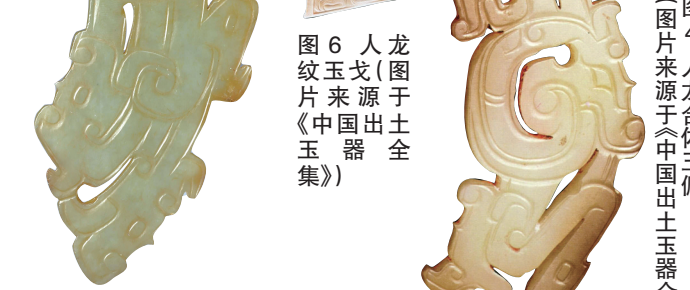


图4 人龙合体玉佩（图片来源于中国出土玉器全集）

图5 人龙纹玉璋

亦蛇。”雨师者，即是操纵龙（蛇）的神。这种造型的共同特点是以侧面蹲姿的人为主体，身上手臂处、足下或臀部附设龙形。如虢国墓地M2011、M2009出土的人龙合体玉佩（图2、图3）、天马曲村晋侯墓地M63出土的人龙合体玉佩（图4）、应国墓地出土的人龙合体玉佩等。这些人龙合体的玉器，是当时人们祭拜雨神以求风调雨顺的法器，可能是巫师祭祀做法时披挂于身上所用。

至于雕琢在玉器上的人龙合体纹样，是人龙合体玉佩的变相表达，同样具有与神沟通的意蕴和神秘色彩。这在西周时期周原、丰镐及列国境内的考古遗址中也为常见，如虢国墓地M2009出土的人龙纹玉璋（图5）、山西曲沃晋侯墓地M63出土的人龙纹玉戈（图6）、陕西扶风县黄堆3号墓出土的人龙纹玉佩、山西羊舌晋侯墓地M1出土的人龙纹玉佩、传世品西周人龙纹玉圭等等。相比较来看，虢仲墓出土的这件人龙纹玉器，其上雕琢人龙纹更为形象更为精细，人纹在上，游丝般的头发高飘飞扬，臣字眼带勾，云纹大耳；龙纹在下，昂首张口，刚劲有力，似乎要腾空而起，蕴含着人驾驭龙“腾”上天与神灵沟通交流的寓意。

那么，这种纹样中的“人”究竟是谁呢？要从周代的社会观念说起。殷商时期，统治者继承和发展了夏的天命观，认为天神中的最高主宰者是“帝”，人间的君主是“天帝之子”。在殷人的精神生活中，神鬼操纵着整个人类的命运，所以他们日常生活中每每遇到难以解决的事或是无法解答的问题时，便会占卜，以求神鬼的指示。殷人尊神重鬼，是一种非常强烈的神本文化。周灭商后，在继承殷商文化的同时，进行了宗教观的改革。在周人的观念中，至上神“天”有天命予夺的权力，但天命予夺是看人王的“德”行，故人王须以德配天；而人王的德之善否则是由民之反映而定，故王遵天就必须保民。周人的这种“敬德保民”的思想是一种人本文化，提高了人的主导地位，而周王作为人王，自然拥有与“天”神沟通的能力。因此，笔者认为，人龙纹玉器上的“人”应该是拥有至高无上权力的周天子的形象。

综上所述，这件出土于虢国国君虢仲墓的人龙纹玉器，命名为“人龙纹玉圭”更为合适，与周代“命圭制度”比较契合。其上的人龙纹是西周时期的常见纹样，表现具有至上权威的人王借助龙的力量与天神沟通的意蕴。西周实行宗法制，诸侯国国君拥有宗庙祭祀大权，地位显赫，只有他才能拥有雕琢有人龙组合纹样的玉圭，觐见周王，祭祀天地，祭拜神灵，把天神（地）之间的交往沟通顺畅，达到人神相通、神降吉祥的目的。

## 造雅丽氛围 扬绍兴名人

任伯年是近代中国美术史上明星画家，寓居沪上后的20余年即成为前期海派的领袖，影响延续至今。任伯年的画风是上海这座商业城市活力的体现，也是中国近代市民社会兴起的象征。在展览的形式设计上，针对这一特点，在色彩选择、场景营造方面采用暖色、反差对比较强的色调。空间上也营造了较热闹场面，尽量模拟人物时代的环境，四个展厅的出入口处，都以任伯年的代表作为引领。同时，辅以说明展为亚运助力元素。

对于每个单元和重点展品，特别增加知识性辅助展板提示作品的技术特点、师承源流、创作背景、时代意义，尤其是对本土文化的影响。比如在展厅5米高柜里，特别增加任伯年人物画展板解读，指出其人物画的时代意义和乡土情结，像“羲之爱鹅”的题材，任伯年画过多次，场景各异。本次展出的2件《羲之爱鹅》，画家分别赋予王羲之文人、常人的多种形象，这些细节正是故乡文化深入骨髓的流露。由此可见，他对王羲之有更深层次的乡土情和亲切感。任伯年别号山阴道上行者，画作中常题署“山阴任颠”，都是他对故乡文化深以为然的证明，也是本次展览的重要特点。

在展出的158件（组）展品中，一级文物27件，二级文物32件，三级文物79件，规模空前，弥足珍贵。其中故宫博物院的《苏武牧羊》（牡丹白头）、上海博物馆的《杂画册页》、中国美术馆的《羲之爱鹅》《水墨人物山水册页》《为任阜长写真图》《献瑞图》、浙江省博物馆《周闲像》、广东省博物馆《老子骑牛图》、天津博物馆《吉金清供图》等都是首次外展与观众见面。同时，配合展览同步推出《笔无常法 雅丽丰繁——任伯年绘画作品展》图录。希望通过该展览，比较全面、系统、科学地反映任伯年的艺术生涯和文化意义，反映他海纳百川的进取胸怀、融汇众家的艺术特征、推陈出新的时代风貌、雅俗共赏的创作主张、服务业运会，用高水平的展览推动文旅融合。

# 旌节考略

夏志峰



图1 讲经人物车骑出行画像石，1958年山东滕州市桑村镇西户村出土，滕州市博物馆藏（图片来源于《中国画像石全集》）



图2 车骑出行画像石，1953年成都羊子山汉墓出土，四川博物院藏（图片来源于《中国画像石全集》）

《说文》：“旌，游车载旌，析羽注旌首也，所以精进士卒也。”宋徐锴按“析羽，谓析羽羽连属为之……其竿头则缀以旄牛尾也。”《后汉书·光武纪上》李贤注：“旌节盖即以竹为幢，又析羽缀幢以为节。其异于九旗者，无辇旂也。”山东滕州出土的讲经人物、车骑出行画像石上有这种旌的形象，在出行队列中有两个骑马执旌者，两节串连的旌系于杆首，随风飘起（图1）。

旌不止有析羽做成的，还有以布帛为之者。《周礼·春官·司常》说司常掌王之九旂，旌为其一；《史记·乐书》：“龙旂九旒，天子之旌也”；《史记·梁孝王世家》：“得赐天子旌旗，出从千乘万骑”。在文献记载中，旌常与旂、旗相属，表明三者同类。成都羊子山汉墓出土的车骑出行画像石，中有一骑武士执旌，竿首弯曲，上悬一迎风飘起的旌（图2）。或以为此物是幢，案幢本作旒。《说文》：“旒，幅胡也，谓旗幅之下垂者。”从甘肃武威出土的汉代铭旌实物看，旌亦旗幅下垂。且旌具有标识性，显示出行人的身份和地位，故出行队列中的旗幅飘扬者应为旌。

旌有等级之分，不同身份的人所拥有的旌也有差异。《周礼·春官·司常》“旂车载旌”，注曰“王以田以鄙”；《周礼·天官·掌舍》“为帷官，设旌门”，注谓“树旌以表门”。《左传·昭公七年》“楚子之令尹也，为王旌以田”，彼时认为是僭越；《左传·桓公十六年》“寿子载其旌以先”；《左传·成公十六年》“栾鍼见子重之旌”；《左传·昭公二十二年》“见叔孙氏之旌以告”，据此可知，通过旌可以识别拥有者的身份。不同身份的旌在规格、制作材料、制作工艺方面有所不同，但现在可考的只有《广雅》所说的“天子旌高九仞，诸侯七仞，大夫五仞，士三仞”。

旌在古代社会中的功能大致有四：其一为军权的象征。《周礼·春官·司常》“凡军事建旌旗，及致民置旌弊之”，《公羊传·宣公十二年》“庄王亲自旌，左右麾军，还舍七里”，《汉书·武五子传》载刘旦叛乱时“建旌旗，鼓车旄头先驱”。

其二是特定的标识。《周礼·地官·司市》“凡市人则胥执鞭，度守门市之群吏，平肆展成奠贾，上旌于思次以令市”，注曰“上旌者，以为众望也。见旌则知市也”。《周礼·春官·司常》“凡射共获旌”，注曰“获旌，获者所持旌”，由此引申出旌有表彰、彰显之意。

其三是礼仪仗仗。《礼记·曲礼上》“武车绥旌，德车结旌”。《周礼·春官·巾车》及葬，执盖，从车持旌”，注曰“执者铭旌，铭旌者，将葬之旌”。甘肃武威出土的汉代铭旌都是丧礼中所用的旌。

其四是乐舞或仗仗中的饰物。据《左传·襄公十年》杜注和《汉书·礼乐志》颜注可知，旌也使用于乐器和舞蹈之中，汉画像石中的建鼓舞图像，常见建鼓舞顶部以旌为饰。用于仗仗中的羽葆亦由旌派生而来。《汉书·韩延寿传》“建幢葆，植羽葆”，颜师古注“羽葆，聚翟尾为之，亦今纛之类也”。《汉书·王莽传》“莽乃造华盖九重，高八丈一尺，金瑠羽葆”。《晋书·舆服志》司南车“其下制如楼三级四角，金龙銜羽葆”，羽葆都是与旌相类的以羽毛制作的饰物。

旌节即以旌为节。《周礼·秋官·司寇》“正月之吉，”

(上接5版)

刘志荣在对谈中也强调了大小传统融贯问题。他认为中国文化的领域里，大传统核心是经史，小传统除了民俗还有民间文化，文学领域主要体现小说和戏曲。大传统经过层层积累跟挑选，其保留的东西更为核心，但小传统也很重要，比如有时候会普及伦理道德，保存民族记忆。他还谈到，在现代也有神话，我们重新审视神话，要看到里面凝结的原型象征以及传达的集体记忆，还有它所起的意义传递作用。他提示，感生神话变成帝系神话，是我国神话发展过程中的轴心性转折，是一个民族融合的标志，在世界文化里也有普遍性，可以比较地中海和两河流域的神谱的融合。

刘先福从文本和民俗学的角度谈了自身的思考。他提出，尧舜传说作为圣君的形象和太平盛世的时代的典型，对后代有典范的效果，整体融入三皇五帝整体根基性理念当中。尽管尧舜的真身在典籍中存在，但在根基历史的口头传说中，其真实性的解释由民众



图3 北齐高洋墓壁画，1989年河北磁县湾漳村出土，河北博物院藏（图片来源于《北朝壁画曲阳石雕》）

则加以旌节，谓之节度使。自景云二年四月，始以贺拔延嗣为凉州都督，充河西节度使，其后诸道因同此号，得以军事专杀，行则建节，府树六纛，外任之重莫比焉”。节度使兼军事重镇，大权独揽，终成唐朝衰亡的掘墓者。宋王应麟《玉海》卷八五：“凡命节度使，有司给门旗二，旌一，节一，麾枪二，豹尾二”，其仪仗队列也扩容了。

旌节也是使节出使时的信物。《唐律疏议》卷十九“节者，皇华出使，黜陟幽明，轩轳奉制，宣威殊俗，皆执旌节取信天下”。宋王溥《唐会要》卷七七“设礼仪，以使者之礼见之，告以出使之意，遂授以旌节而遣之”。五代、北宋时还沿用此例，事见《旧五代史·外国列传二》和《宋史·种世衡传》等记载。

宋代以后，旌节的权威性逐渐遭到破坏。《宋史·礼志》第七十七“元丰五年，崇信军节度使华阴郡王宗旦薨，听以旌节、牌、印、葬”，始将旌节作为随葬品。《宋史·乐志》第九十五“彩云仙队，衣黄生色道衣，紫霞帔，冠仙冠，执旌节、鹤扇”，旌节又被艺人用作表演的道具。《朱子语类》卷一二八“古者所以置旌节以为仪卫而重其权，今却令带之家居，请重俸，是甚意？”旌节又成为居家的摆设。元袁桶《延祐四明志》卷十五“盖有旌节有神祀”，连祠庙都树起了旌节，可见其泛滥的程度。这些现象表明，旌节同旌节一样，即将走向终结。

给出。民众是分层的，有中心、边缘、权力影响大小不同的人群，他们在面对尧舜等人物的解读也不尽相同，但通过现在还在进行的仪式活动，根基性的历史将得到一种显性的认证。由不同个体共同构成的传统具有能动性，这种叙事活动的认知方式，可能也随之改变。在建构历史的同时，也在建构当下的观点。学者在研究工作和田野调查两个世界来回穿梭，都扮演着重要的角色。

“洪洞县东西北走向的大传统和小传统并存，相互交融、互为表里的现象出现，让人联想到平等观念的传播。”中国艺术研究院副院长兼中国文化研究所所长喻峻在总结发言中强调，佛教里最值得研究的观念就是平等，基于彻底的平等创造了一种“七世父母”的观念，同时形成一种让平民能够寄托自己哀思的仪式“盂兰盆”，这是从佛教传入以后，给中国文化观念带来的新事物。由此大小传统在一个平台上，最后终于融为一体。