

青铜纹饰印风探源

张华飏

青铜纹饰印自古就有，但“青铜纹饰印风”却是我提出的一个新名词。近些年来，他人虽也有模拟青铜器纹饰的印例出现，但大多数纳入了鸟虫篆印风之中，从未有人单独列出这一特殊的名称来予以区分。而之所以要单独列出这样一个具有明确指向的名称，是因为在长期的篆刻创作中，我越来越强烈地感受到这种风格并非与鸟虫篆印的取法方向完全一致，除了具有自身的特点之外，寻根溯源，它还拥有比鸟虫篆印更为悠久的历史渊源，本始就伴随着玺印的起源而发生发展的，只是在演变过程中，因缺失了某些关键环节而被后人遗忘，成为印章百花园中不为人注意的一支孑遗。今天，正值篆刻艺术蓬勃发展的大好时机，各类艺术风格如雨后春笋般层出不穷，印人们多方取法，从各类姊妹艺术中寻找灵感别创新风。而玺印的源头，最早见于商周时期的青铜纹饰印风，却依然被人忽视，不由不让人深感遗憾。基于此，我特意列出这样的名称，并为之梳理分析，明确意义，希望有识之士能对此多作关注。若我们能由此拨开历史的迷雾，重新审视这一风采别具的印风类型，或许还可以从中找到无数玺印诞生初期的审美原型，从而引导我们更深入地沉浸到传统的精华当中去，寻幽索隐，剔芜存菁。若能以此为契机，打开思路，从更广阔的天地中去寻找其他领域的奇光异彩，或许能为篆刻艺术的百花园培植出一朵朵新颖别致的小花，装扮出更为美丽的春天！

在展开话题之前，我们必须明确一个概念，即什么是“青铜纹饰”。顾名思义，青铜纹饰是指刻画于青铜器表面的装饰纹样，可以说是所有青铜器上纹饰的泛称。但作为一个特定的名词，考古美术学意义上的青铜纹饰，却是专指夏商周时期青铜文明出现时的几种典型装饰纹样，因多以正面的兽面形象出现，又被称作兽面纹、饕餮纹等等。青铜纹饰不仅具有强烈的装饰效果，也生动反映了商周时期的社会思想、宗教意识及美学观念，体现了古代工匠高超的创作技巧和工艺美术思想，它为我们了解中国古代灿烂辉煌的文化艺术，打开了一个窗口。

据容庚《商周彝器通考》概括，青铜纹饰大致可分为七十七种类型，其中仅饕餮纹就可分成十九种。^①由此可见青铜纹饰名目的繁多与复杂。青铜纹饰的统称，经过考古学界长期的争论，至今仍未有一个公认的定论。我之所以用“青铜纹饰印风”而不用“兽面纹印风”、“饕餮纹印风”等称谓，除了考虑到后者形象指示太明确，容易产生歧义而不能涵括青铜纹饰的多样性之外，还与篆刻艺术自身的特征有关。篆刻的前提是“篆”，篆的文字属性决定了它以线形组合为主，重中之重是凸出线条自身的审美意趣以及它所营造的空间构成，而不是线条模拟出的形象外观。青铜纹饰印的取舍应倾向于文字线条的构成秩序，而非外饰的动物造型，这一点正是青铜纹饰印风与鸟虫篆

^① 容庚：《商周彝器通考》，中华书局2012年版。

印风最为明显的区别之一。

要谈青铜纹饰印风，首先得从纹饰与文字的发展史说起。青铜纹饰起源晚于文字，但陶器纹饰的历史却比文字早得多。目前中国文字的最早源头，发现于河南舞阳贾湖遗址，其中一些在甲骨与陶器、石器上的简单刻画符号与商代甲骨文对比，已有不少的类同之处。（图1）经过考古测定，贾湖类型文化遗存比商代甲骨文早五六千年，比其他已知的史前符号早两三千年的^①。其后，在西安半坡仰韶文化遗址中，发现了大量新石器时代的陶器刻符。（图2）这些符号笔画有多有少，有简有繁，与其说像文字，还不如说像图形更为贴切，为此，有专家折中意见将其定性为图形文字。值得注意的是，承载这些图形文字的仰韶彩陶上，已经出现了大量精美的纹饰图案，有的接近于人物及动物的自然形象，有的则非常抽象变形。这些起到装饰作用的纹饰图案，带有远古社会的图腾信仰，开创了古代先民在器物上进行“美饰”的先河。

李泽厚先生在其所著《美的历程》中对这些陶器纹饰有过几段精辟的论述：

陶器几何纹饰是以线条的构成、流转为主要旋律。线条与色彩是造型艺术中两大因素，比起来，色彩是更原始的审美形式，这是由于对色彩的感受有动物性的自然反应作为直接基础。线条则不然，对它的感受、领会、掌握要间接与困难得多，它需要更多的观念、想象和理解的成分和能力。……在这个从再现到表现，从写实到象征，从形到线的历史过程中，人们不自觉地创造了和培育了比较纯粹（线比色要纯粹）的美的形式和审美的形式感。劳动、生活和自然对象与广大世界中的节奏、韵律、对称、均衡、连续、间隔、重叠、单独、粗细、疏密、反复、交叉、错综、一致、变化、统一等种种形式规律，逐渐被自觉掌握和集中表现在这里。^②



图1



图2

^① [美]杨晓能著，唐际根、孙亚冰译《另一种古史：青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》，生活·读书·新知三联书店2008年版，第77—78页。

^② 李泽厚：《美的历程》，广西师范大学出版社2001年版，第26—28页。

正是经过这样长期的酝酿、提炼、升华，中国的造型艺术方始以线占据了重要地位。中国文字也开始以线塑形，通过长短曲直变化丰富的线条，构筑出大小疏密各不相同的空间块面，既含时间流逝的过程，又富音乐起伏的旋律，营造出一派生机勃勃、姿态万千的审美意态，微妙地折射出古人对于大千世界的认识与反映。

中国文字融合了绘画、纹饰的某些特征，本身就带有一定的装饰色彩，形体之间的组合搭配、腾挪揖让都有一定的规律可以遵循，同时，它的象形属性，又赋予了它一定的联想意义：“或像龟文，或比龙鳞，纤体放尾，长翅短身，颓若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼缊。”（蔡邕《篆势》）^①“‘象形’作为‘文’的本意，是汉字的始源。后世‘文’的概念便扩而充之相当于‘美’。汉字书法的美也确乎建立在从象形基础上演化出来的线条章法和形体结构之上，即在它们的曲直适宜，纵横合度，结体自如，布局完满。”^②

1993年至1998年间，江苏金坛三星村遗址出土了一个刻有云雷纹的彩陶豆。（图3）这是迄今为止考古发现最早的青铜纹饰样式，距今约6500年至5500年。

云雷纹是商周青铜器上最为常见的样式，多作为青铜器的底纹出现，用以烘托主题纹饰。（图4）它的纹样变化较多，可以是单向从中心逐渐外展的螺旋线纹样，也可以在纹线两端呈同向螺旋，或呈对称的反向螺旋，共同的特征是线与线之间间隔均匀，具有一定的方向性，给人以向中心旋流的视觉感受。云雷纹确立了青铜器纹饰最基本的造型元素，也是青铜纹饰印取法效仿的主要对象，它因与篆书中的云、雷两字形体相近而得名。

在甲骨文中，云字的写法已经具有螺旋的形象。（图5）《说文解字》说：“云，山川气也，从雨，云象回转之形。”邹晓丽指出，甲骨文中的云字，上面二横代表云层，下面是云气缭绕之形。^③《说文解字》中列举的古文“云”字更为直观（图6），它就像一朵悠然飘于远空的白云，圆润柔美，舒卷自如。因此学界将这种呈圆形螺旋的纹饰称作云纹，方形的称作雷纹，有时也将两



图3



图4

① 李泽厚：《美的历程》，第52页。

② 李泽厚：《美的历程》，第52页。

③ 邹晓丽：《基础汉字形义释源》，中华书局2007年版，第199页。

雲

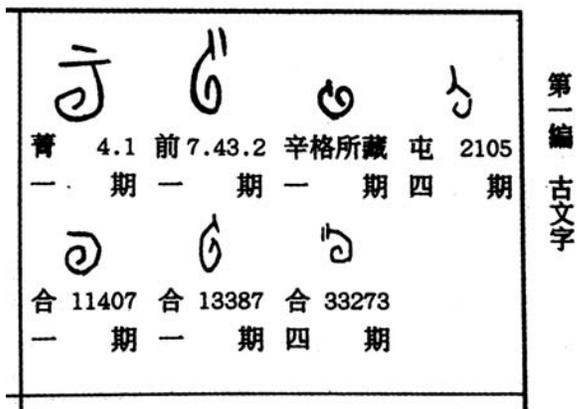


图5



图6



图7



图8



图9



图10

者混而为一，统称云雷纹。《说文》解释：“雷，阴阳薄动，雷雨生物者也。从雨雷声，雷象回转型。”甲骨文中，雷字中间是一道S形扭转的闪电，周围小点代表雷声。闪电之形已经极具云雷纹饰之对称的反向螺旋之态。（图7）古文“雷”字中间的两个回旋形，已经明确无误地表现出了方形折转的显著特征。（图8）

商周时期的青铜纹饰有一个非常显著的形态特征，就是多呈这种云雷纹的斜方形螺旋结构，相比历史上其他时期装饰纹样呈现的圆转、柔美、顺畅、活泼的弧线特点，云雷纹的拗转方折就显得格外的端凝、冷峻、封闭乃至于是涩重，也由此让人联想到古朴、庄严与神秘。

以后，这种云雷纹形象逐渐增多，早期的云雷纹虽然质朴简单，但方折的形态却非常明确。如公元前2900—前2000年出现的小河沿文化中，已出现了大量彩绘动物纹与云雷纹的陶器，呈“卍”字形回旋的云雷纹，在外形上已接近后来印玺的方形轮廓。其中一件在陶器上刻画的几个方形符号中，含有两个“卍”形云雷纹，另一个出现了斜角呼应的横竖排叠线条，兼备符号和纹饰的功能，让人不自禁地联想起后世汉印章法布局中最基本的横平竖直的框架结构。（图9）

有学者指出，这些图案早已超越了单纯的装饰意义，显而易见地具备了表达身份和某种礼仪或宗教信仰的功能。这种自觉的审美意识承袭了史前装饰与图形文字共用的题材与造型，在设计理



图11



图12



图13

念上有很多相似之处，同一题材和一样的图像既可用作青铜器纹饰又可作为图形文字，两者高度结合，彼此关联，密不可分。如在安阳出土的一件青铜钺兽面纹的左耳部阴刻了一个“册”字（图10），与整个阳文线条构成的兽面形态紧密契合，融为一体，若不细察，几乎可视为整个兽面纹组成的一部分，毫无突兀之感。在另一件青铜戈上，以绿松石镶嵌出一个兽面纹，似乎完全是青铜纹饰形态，再一看，却发现其间还用绿松石镶嵌出了一个倒立的“天”字（图11），与兽面纹组合在一起，成为密不可分的一部分。另一件商戈顶端，铸有一个粗犷的“耳”字（图12），笔画粗细与转折与周围的纹饰完全一致，两相对照，依然难分彼此。由此可见，在商人心中，纹饰与文字本来就是二位一体，你中有我我中有你的，纹饰既可随时转化为文字，文字同样也可以随时美饰成纹饰。

青铜纹饰与文字的结合，从一开始就这样纠缠在一起，饰即文，纹即字，甚至在局部点画上，还要特意强调雷纹状的拗折美饰效果。如商代早期一些青铜器上刻的“亘”字（图13），直角方折兼雷纹式的螺旋结构一应俱全，单独看是字，若连成片即是纹了。（图14）所以，刘敦愿说商周青铜器“某些字体（不是所有的字体），除了追求某种程度的形似之外，更着重的是模拟装饰纹样……某些金文的结构、造型与装饰完全一致，至少少数的直接以某个装饰纹样来代替文字；有的把一个文字当作纹样或器物进行装饰；与上述情况相反，有的铜器却把文字当作纹样组织进行了装饰体系等等……他们不是把文字、书法与装饰纹样在形体、风格上严格区分开来，而是力求彼此间的近似与协调，以致使文字与纹样两相杂厕，难解难分。由此也可考见，中国古代的人在他们的艺术实践中，也是把文字与纹样看作是近似的东西的”。^①

正因为图形文字与图画纹饰之间没有明显的界线，使得图形文字本身的蕴意就显得歧义丛生、指向不明，也难怪常让学者倍感困惑。有人认为其应该是族徽，有人认为是国名或地名，有人认为是占卜的记录，有人认为是祭祀礼仪的标志。总之，无论它代表着何种含义，两者在设计理念上都有很多相似之处，不仅在图案纹样、所在位置、载体器形上，而且同一题材和一样的图像可以随意转换，互相添加、减省。这种互通有无的双重身份，使图形文字除了具有与青铜纹饰一样的美饰外

^① 刘敦愿：《美术考古与古代文明》，人民美术出版社2007年版，第33—34页。



图14



图15



图16



亚裔示量
2.6×2.6×1.5 cm



图17

征外，还具有内在的象征含义，也就为今后青铜纹饰印的诞生奠定了相应的基础。

根据考古发现推论，中国玺印起源于陶器表面复制抑压纹饰而使用的工具陶拍或印模。（图15）唐兰、马衡、黄宾虹等先生都曾提出“玺印抑埴之制，昉自陶范……”^①傅嘉仪在《印的起源》一文中也说：“就印章的戳压和再现其内容的这一形式来说，陶拍是印章的雏形。”^②孙慰祖说：“印模和玺印两者的机械使用原理相同，但社会功能不同。印模是保留在生产（制作）过程中充当一般工具的器具，它是印章的原型。玺印则是作为信物使用的终极产品，是一种特殊化了的印模。”^③

从考古发现的印模、陶拍看，除了几何图纹外，还有一些已经带有非常明显的青铜纹饰样式。（图16）这些印模、陶拍是否具有与玺印相同的功能意义，还是仅仅作为一种花纹图案，我们不好遽下断论。但就中国发现最早的几方商周铜玺来说，其印面刻铸的内容，除了图形文字外，恰恰就是与这种印模、陶拍性质完全相似的青铜纹饰！

20世纪30年代一本《邶中片羽》的书中登载了三方铜玺，引起了学界极大的关注。这三方铜玺非以考古挖掘出土，出土地层年代不详，但就印文的风格特征可以从商代晚期的青铜器铭文中找

① 徐畅：《先秦玺印图说》，文物出版社2009年版，滥觞篇第1页。

② 徐畅：《先秦玺印图说》，滥觞篇第1页。

③ 孙慰祖：《可斋论印新稿》，上海辞书出版社2003年版，第1页。

到根据，其鼻钮与夏商时期铜镜钮制相近，当属商玺无疑，为中国发现年代最为久远的玺印实物之一。相较于盛行于战国时期风格各样、种类繁多的玺印来说，这三方铜玺的发现，将中国玺印的滥觞期，向前推进到了殷商时代。可以这么说，这三方铜玺的形制特征，反映了中国玺印起源时的某些风貌类型，具有一定的普遍性，再结合以后出土发现的一些年代相近的印例佐证，我们就此可以对中国玺印之起源做一些大胆的推想与分析。

此三玺经过了无数专家学者的考释，对印文内容莫衷一是，各有说辞。

第一方商玺（图17）有“亚罗示”、“亚离开”、“亚擒示”、“亚禽氏”、“亚禽示”等不同释名。多家皆以商代青铜器族徽来论证，认为中间一字为“禽”字，禽字左右各置一个“T”形，应为甲骨文的“示”字，像祭坛之形，由此可以推论此玺或专属于商人祭祀之用。此玺现藏台北故宫博物院。在其院藏玺印展的资料之中，直释为“亚禽示”，并说明：“亚禽二字，见于商代晚期尊、觥等铜器之上，作为氏族徽号。‘亚’象神龕、‘禽’象以毕罗捕鸟、‘示’象祭坛以祀祖，除以配带，象征家族荣耀外，也可能用以抑印于陶器或铸铜陶范，留下记号，表示专属所有权。”^①此玺最显著的特征在于其外框由“亚”字形构成，台北故宫博物院之所以说“‘亚’象神龕”，是从图形外观上推论的。这种说法有着悠久的历史。北宋《博古图》说：“亚形内着虎象，凡如此者皆为亚室，而亚室者，庙室也。庙之有室，如左氏所谓宗柘，而杜预以为宗庙中藏主石室是也。”王国维认同此说，认为“亚”字形是宗庙的平面构成图，四周的方块是支撑屋顶的四个柱拈，中余的十字形空间，是举行祭祀活动的场所，因此具有非常庄严神圣的意义。^②这种以“十”字形空间形态来表达物用性质的手法，也具有非常悠久的历史渊源，早在贾湖遗址的陶器上就已经有了这种构型。在商周青铜器上，“亚”形更是大量出现，其功用似乎已不限于祭祀之用。因此有学者认为，“亚”形也许不仅限于上述的这一种作用，或许还有指明身份、爵号、武官职称、特殊身份以及方国、同盟等解释。

第二方铜玺（图18）有非常明显的“田”字形界格，印文内容因铜锈剥蚀而显得漫漶不清，难以辨识。从形态看，似乎是方文字印，但又具有非常明显的纹饰特征。因此后来刊登此玺的《双剑谿古器物图录》含糊地将其称之为“奇字玺”，而更多的学者从文字方面对其进行考释，希望能破解其用途之谜。如徐中舒称此印“界格四阑，有‘子亘梦’三字可辨”。徐畅据此释为“子亘□□”，认为第一个为“子”字，与列子雨已鼎、父子乙盃、子龙觚等47例铭文中的“子”字相同无别。左下角第二字为“亘”字，印文的亘回之形与《说文》的“亘”字字形及甲骨文相同无别，并说明“亘”字自字形审之，当是回字形初形，许书所谓“象回转”也，此形施于铜器花纹，今犹谓之回纹，孳乳为“亘”。由此认为是“亘”



图18

① 台北故宫博物院：《印象深刻》，第14页。

② 吴秋野：《“亚”字形图案形式母题的形成、演变及其文化意义》，《暨南学报》（哲学社会科学版）2008年第2期。

字，在卜辞中“亘”字多为人名或方国名^①。而台北故宫博物院释为“孚旬抑直”，认为“‘孚旬’为人名，‘抑直’读为‘抑埴’，即压印于陶土之意。在朱泥纸张盛行之前，铜玉玺印多用于封泥及陶土的抑印，此玺文直接道出乃孚旬抑直（埴）陶器之用，正验证了商代古玺的使用方式，是极珍贵的印章始祖”。^②徐畅是以图形花纹推论，重在以文字形象揭示本义；而台北故宫博物院从器物功用上来论证文字内容。两种考释方法，孰优孰劣，谁对谁错，我们不作论断，但就此印来说，图形的意义非常明确，却是不争的事实。

第三玺（图19）似篆书的“门”字，故于省吾释为“从门，从才，当为‘闭’字”。徐畅认为此玺上半部应为两纵目之形，当释为“眚甲”，同样引商代氏族徽号为证，认为此玺“描绘两目仍是主要目的，最后仅存两目，重点突出”。并引《方言》十三：“眚像纵目形，纵目使人惊动，故眚和从眚之字多含有惊恐之义。”

并说“眚”就是氏族首领的私名或氏族名^③。青铜器铭文类似“眚”这样双目结构的徽记非常多见，目形有横置的，也有如此玺般竖置的，有刻画精细将眼角、瞳孔都画出的，也有抽象提炼仅仅略存眼部外形的。如《商周图形文字编》汇集的诸多“眚”形（图20），都与商周青铜器上最为常见的饕餮纹目形结构一模一样。由此可见，似此徽记，虽然经过了抽象处理，但在古人心中，那挥之不去的图形情节，却历历在目。

综述诸家对此三玺的解读就能看出，对玺印文字的考释，除了从文字的偏旁、结体、构造等入手之



图19

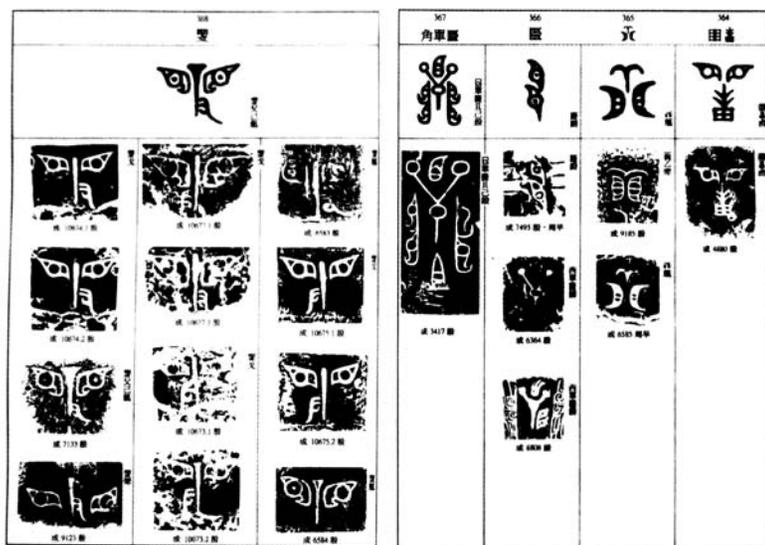


图20

① 徐畅：《先秦玺印图说》，起始篇第19—20页。

② 台北故宫博物院：《印象深刻》，第14页。

③ 徐畅：《先秦玺印图说》，起始篇第20—22页。

外，还要从原本的图画、纹饰以及符号等方面作综合考虑，才不至于偏颇。尤其是中国的象形文字，解读之际离不开原初的形象与造型，以及逐渐线条化、符号化的演变过程，而这与图形和纹饰的演变也有所相似，这也是中国文字以“象形”为结体特征的本质所在。“象形文字是一种图画性很强的文字，所以《说文》以‘画成其物，随体诘屈’来概括早期汉字‘图画性’的特点。它的图画性虽强，但与图画却有本质的区别，因为它还是一种书写符号，并非艺术形象。‘画成其物’，也仅仅是表示出事物的共性或部分特征，强调的仍是符号的作用，是以图画性的符号表达字意。”^①因此，这三方铜玺与其说是文字玺，还不如说是纹饰玺更为贴切。因为它们都带有非常明确的图形纹饰的特征，是一种以“图画”为先行条件的“文字”。第一玺以“亚”形模画神龛的轮廓，内部的“禽”字将写实的“鸟”与“毕罗”提纯为抽象的线条，但图画的原型犹存。第二玺的四字中都有大量盘旋往复的线条，“象回旋”、可以“施于铜器花纹”，与纹饰的构型原理基本相似。第三玺描绘纵目之形，更为直观地将商周青铜纹饰中最为常见的兽面形式表现出来。在此三玺中，图形纹饰的视觉传达比文字的形义表达更为直接深入。原因在于，这些文字皆不是后世具有明确定意的表意文字，而是一种表象的类似于图画与纹饰的“图形文字”。

图形文字兼具纹饰与文字的共同属性，形、音、义因年代久远而变得极为隐晦。王国维与容庚等人通过“望文生义”和“望形生训”的研究方法，将其定性为“文字画”，认为这是诞生于“六书”之前以图示义的另类文字。郭沫若却对此说进行了批评，认为“文字画”是文字产生以前原始民族所使用的，殷商文化早已超越了这一阶段，并且已有了完善的书写系统，图形文字到西周时期依然被沿用，说明这种文字已非常成熟，并非是处于原始阶段的早期文字。他提出：“余谓此等图形文字乃古代国族之名号，盖所谓图腾之子遗或转变也。……凡图形文字之作鸟、兽、虫、鱼之形者，必系古代民族之图腾或其子遗；其非鸟、兽、虫、鱼之形者，乃图腾之转变，盖已有相当进展之文化，而脱去原始畛域者之族徽也。”^②

郭沫若的族徽理论一出，得到了学界的普遍认同，对图形文字的研究也随之成为一门单独的学问。董作宾在一篇讨论中国文字起源的文中提到，青铜器图形文字是在甲骨文之前创立的一种原始图形书写方式，对商人来说是一种“古文”或“美术字”，他认为，将这种具有明显美饰效果的图形文字刻画到青铜器上，是商人爱美所致。另一学者岑仲勉也指出：“图形文字是撰写铭文者的标记（类似于印章和画押）或是具有某种吉祥寓意的符号。”^③

从这些论述中可以看出，图形文字形成时尚离以画造字的雏形不远，因此都带有稚拙、简朴、天真、自然、富于幻想的整体风貌。在这些文字背后，我们能感受到古人从大自然中领悟到的原始而深邃的情感，那种源于奇特的想象、大胆的组合、高度几何化的排列形式，具象与抽象的结合，均衡又有变化，感觉明确而又费解的独特结字观念，都给人带来无从把握的迷惘感。熊秉明在《中国书法理论体系》中说：“中国画的空间和中国书法的空间都具有徘徊在二度与三度之间的不定性。……这一空间的特性使文字与图画有互相趋近的可能，或者也可以说两者的互相趋近而产生了

① 谷溪：《中国书法艺术》第一卷《先秦》，文物出版社2003年版，第1页；张启亚：《中国书法艺术概论》。

② 郭沫若：《殷周青铜器铭文研究》，科学出版社1961年版，第1—10页。

③ [美]杨晓能著，唐际根、孙亚冰译《另一种古史：青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》，第23页。

这一种不确定的空间。”^①独特的空间构成与美饰化、图案化的审美取向，表现出一种超越思辨与情感的丰富想象力。无论将其称为族徽还是美术字、标记，这些图形文字都像一帧帧极为优美的装饰小品，用形象与线条来构成一个自给自足的小宇宙，它与我们处理印文线条以及在相对狭小的空间内合理安排章法布局，有着完全一致的方法与观念。至此，青铜纹饰、图形文字、玺印之间彼此依存，千丝万缕的互通关系就显露无遗了。

再看“文”字，本身也带有图形、纹饰的含义。朱芳圃先生在《殷周文字释丛》中指出，它像一个人的文身之形，正面胸前附加的种种点画，都是表示涂绘或镌刺在人体上的纹样与符号。^②因此，“文”字的本义，应指纹理、斑纹等具体的形象，以及进行刻、刺、绘、涂花纹、纹样之类的具体动作。至于“文”字有华美、细致、文雅之寓意，以至文理、文治等抽象复杂的含义，也都由此引申而来。在中国古代，不仅把纹理、斑纹、花纹等叫作“文”，同时也把文字叫作“文”。由此可见，在古人心目中，两者本来就是密不可分的。在文字的初创与繁衍阶段，古人都是参照纹饰的某些特点进行组合运用的，它们形貌表征或许不一，但在构成、排叠等本质规律上，却惊人的相似。这样的拆解与搭配，与文字组字为词、组词为句、联句为文的道理完全相通。不同的搭配组合，产生了新的蕴意、新的内容，文联而章成。“文章”一词的本义，原本是指纹样与色彩的组合，后世才借用专指以文字撰写的作品。

这三方铜玺虽然看似具有“文字”形义，但却更具“纹饰”色彩，它们是中国玺印最早的源头之一，是用来验证中国玺印发源的最佳依据。从这三方玺印出发，结合商周时期出土的其他一些玺印的集体特征，我们就能大致推论出中国玺印发源时的一种状况，一种以青铜纹饰为发轫，逐渐由具象向抽象发展，并彼此融合，最终走向形音义与图形纹饰完全分离的最终结局。

商周之际的玺印出土的并不太多，我们就仅见的一些一一举例，来看看这些玺印到底给我们留下了什么印象。

“饕餮纹玺”（图21），为河南省安阳市水利局院内殷墟遗址出土的一方铜玺，出土地层被中国社科院考古所安阳工作队认为是商代晚期。此玺中部并列的两个圆形结构，让人一看就联想到动物的双眼，因此具有了极为显著的脸部特征，再加上上下几根弧形线条，勾勒出一张狰狞的兽面图像，与商周青铜器纹饰中的饕餮纹饰相比较，如湖北盘龙城商代遗址中出土的铜罍纹饰（图22），



图21



图22

① 刘勉怡编《艺用古文字图案》，湖南美术出版社1990年版，第4页。

② 刘敦愿：《美术考古与古代文明》，人民美术出版社2007年版，第31页。



图23



图24



图25

两者在兽面的眉、眼、嘴的形态与转折上基本趋同，只是铜玺更加简洁提炼，因此此玺虽然具备了文字符号的线条特征，却仍然是以动物的造型为主体形象的，被徐畅、孙慰祖等定为饕餮纹印。

“饕餮纹玺”（图23），著录于《故宫博物院藏肖形印选》。这是一方商代晚期的铜玺，对兽面的刻画更为细致，除了两道弯眉用双钩线描外，双眼与嘴皆以单线卷曲勾勒，线条细劲，虽是图形而凸显线条，并与外框的线型整合，浑然一体。其创作构思与商代青铜器以纹饰塑型如出一辙。如在商代早期的一把匕首上（图24），兽脸的造型几乎与此玺一模一样，都是运用夸张和象征的手法将动物的面部特征集合在一起，隆鼻宽额，咧口曲角，最重要的是一对巨大而炯炯有神的眼睛，塑造出一幅极尽夸张变异的动物面部形象。那极为神秘威吓的神态，让人情不自禁地感到畏怖、恐惧、残酷和凶狠，显现出一种神秘的威力和狞厉的美。因此，此玺也是一方以图形来展示内容的作品。

“饕餮纹玺”（图25），著录于《宾虹草堂藏古玺印》，从风格看当作于殷商晚期，有可能晚至西周前期。此玺着重加粗刻画了兽面双瞳与鼻尖，其余部件却依旧用细线勾勒。这是商周青铜纹饰惯用的装饰手法，如陕西泾阳高家堡1号墓出土的卣腹上的饕餮纹（图26），由于主体突出，一目了然，所以与前一方饕餮纹玺的细线条来比，此玺因有了点线面的组合，更为写实而接近于图画，其表象意识不言而喻。

“鸱鸢图腾玺”（图27），或出于晚商至西周早期。鸱鸢即俗称的猫头鹰，是商代人善于表现的动物题材之一。此玺未见印拓，从照片看，依稀能见是用抽象的线条描绘出鸱鸢尖耳、圆目、宽喙以及敦厚的身体和双翅形态的特征的，虽然逸笔寥寥，非常抽象，但表现的不是文字符号，而是动物造型却也是显而易见的。

“兽面纹玺”（图28），文雅堂藏。此玺略呈长方形，有圆柱环钮，与西周同时期印钮相近，所以当为西周时期之作。此玺以中栏线将左右隔成两组抽象的兽面纹，兽面形象似是而非，全然以点线排饰穿插，其线型排叠与文字相似，富有极为丰富的笔墨变化，因此显得亦图亦文，极耐品



图26



图27



图28



图29



图30

嚼。从线型看，此玺完全具备了文字的属性，但在结构上，因为玺面中部的几个扁方环形略拟动物的眼睛，使此玺看起来就有了图形式样，所以被认为也是一方饗饗纹饰玺。

“凤鸟纹玺”（图29），为20世纪80年代初在陕西扶风县法门乡庄白村一处西周中期灰坑中出土的鼻钮铜玺，印面为凤鸟纹。此玺对凤鸟外形作了最大程度的提炼夸张处理，置于玺面正中的凤眼略具规模，仅能看出一丝形象特征，盘旋的长冠与尾羽也都以线条作了盘旋转折处理，使凤鸟之形并不具象。但这种妙在似与不似之间的造型手段，却给人留下了极为直观的视觉感受。

“凤鸟纹玺”（图30），藏于故宫博物院，作于西周中晚期，曾著录于《尊古斋印存》。此玺与之前玺处理手法非常相似，也是以等距的排线勾勒出一只昂首引颈、神气活现的美丽凤凰，华美卷曲的冠羽和修长纷披的尾羽略作转折，就有了神秘中带有富丽堂皇的形象。

“团鸟纹玺”（图31），故宫博物院藏，与吉林大学藏“团鸟纹玺”（图32），都是西周之物。两玺都是在有限的圆形空间中安排下一只首尾相衔的大嘴鸟形，形象自然生动，线型简洁明



图31

图32

图33

图34

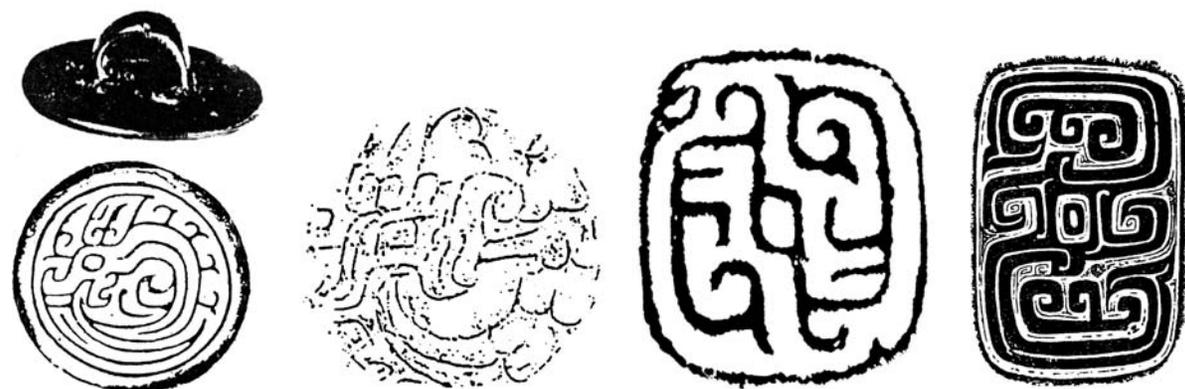


图35

图36

图37

图38

快。两玺图形纹饰完全一样，只是鸟头朝向不同。这与西周初期青铜器上的团鸟纹形制非常接近，都是以细劲的线条勾形塑线，以纹饰的流丽华美来组织画面。

“蟠龙纹玺”（图33）作于西周初期。此玺也是以线条塑形，玺面上龙身盘卷，龙头朝上张开大口，呈衔尾之状。龙身节节贯穿，古拙而抽象，因为线条锈蚀而显得斑斓断续，恍若神龙翻空，似隐似现，给人以变幻莫测之感。同样形式的龙纹，在商周青铜器上多有所见，如商代晚期“寝小室”青铜盂器外底的龙纹（图34），龙口大张，龙身如节，形貌几乎与蟠龙纹玺一致，就连铜器锈蚀后形成的斑驳迷离之感，也略有仿佛。

北京故宫博物院藏西周“龙纹玺”（图35），此玺线条光滑流畅，图像清晰精致，盘卷的龙形，双唇大张外卷，耳大如象。龙纹造型与《父丁簋》（图36）等非常相似，皆是以细线勾描，依势盘曲。

“窃曲纹玺”（图37）作于西周时期，《吕氏春秋》称：“周鼎有窃曲，状甚长，上下皆曲，以见极之败也。”窃曲纹就是以两端回钩的曲线而得名。向内卷曲的钩形之间往往填以目形，看似兽体而不辨首尾，已抽象成几何图案形了（图38）。窃曲纹互相抱合的结构特征，呈现的是斜角对称的样式，使得原本应该平正的框架结构因略有倾斜而显得并不稳定，视觉上就有了不平衡与活劳动感。这方玺虽然已经脱离了动物的形象，但窃曲纹饰原本就是一种一头双尾的动物造型演变而来的，与同时期青铜器上的纹饰几乎一致，因此，也具有非常明确的图形含义。

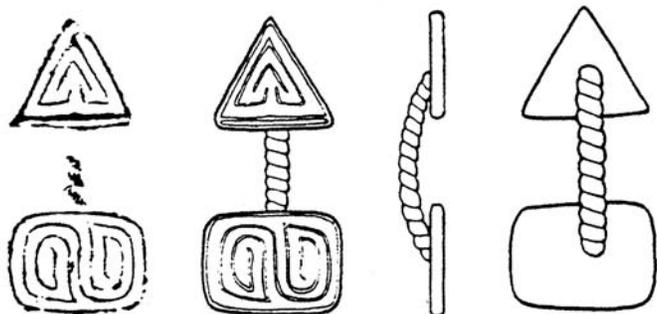


图39



图40



图41



图42

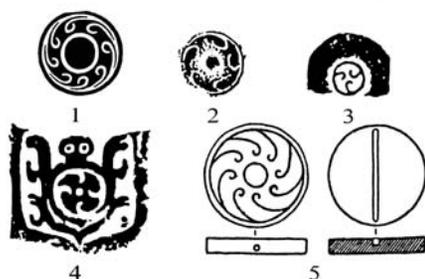


图43

陕西扶风县黄堆乡云塘村西周中晚期灰坑中出土的一件连珠式铜罍（图39），其中一侧罍面为三角形，上有嵌形图案；另一侧罍面为长方形，上有云纹图案。中间以绞索状钮联结。此罍未著动物形象，纯以纹饰装饰罍面，纹饰的方折盘旋、线型的等距排叠等现象与西周中后期的青铜品相比，纹饰特征如出一辙。

“青铜纹饰罍”（图40）定为西周后期，未见印拓，从照片看，虽然不再具备动物的造型，但盘旋折转的青铜纹饰意味却非常强烈，这与西周后期青铜纹饰由较写实的兽面纹逐渐转变成抽象的几何纹的历史进程完全吻合，也反映出随着时代发展，青铜纹饰印随之相应改变的历史现象。

湖北长阳县香炉石遗址的西周文化堆积层中出土的两件柱钮罍（图41），陶制，罍面刻画有简单的线条，线条走向散漫零乱，与其说是文字，还不如说是纹饰符号或图形文字更为贴切。

在商周之际的青铜罍印中，还有一种呈现涡形的特殊印式（图42）。涡纹看似与圈带纹中的圆形相似，却在其中包含了同向旋转的辐射线，以三个或三个以上的钩状线方式，做顺时针或逆时针方向旋转，形似漩涡，显得极为规整与灵巧，给人以向圆形中心会聚的流动之感。这种图形样式，历史渊源非常久远，早在青铜器冶铸还处在萌生阶段时，它的形象便已经出现了，其后一直延续，

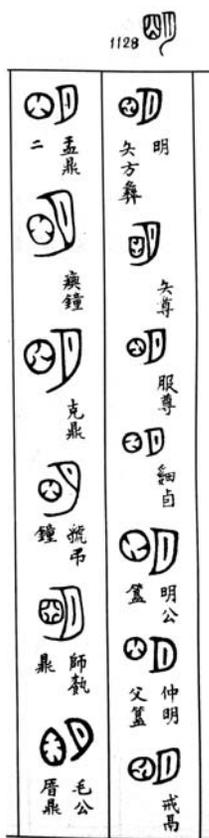


图44

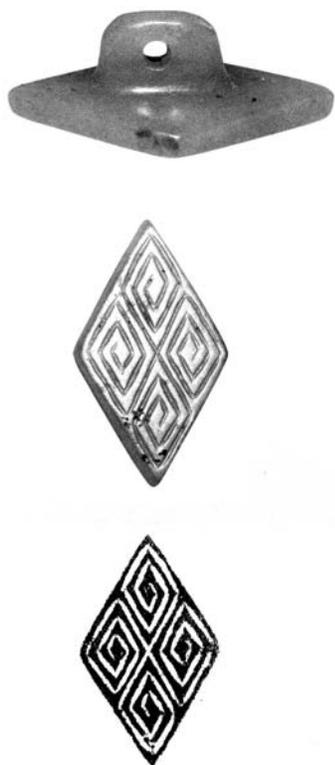


图45

大量装饰在青铜器的口沿下部、腹部、圈足等部位上。(图43)甚至还出现在文字的形体之中,如金文“明”字左边的“日”旁,就明确无误地以此涡旋结构为部首。(图44)古人认为太阳是天火,具有光明的象征,明字的日旁以涡纹取代,也就有了火的喻义。战国《考工记》一书记载有“火以圜”一词,马承源等学者认为,青铜纹饰中的这种涡形结构,就是书中所描述的“火以圜”,是太阳和火的象征。也有人从形态出发,认为涡纹就是金文“囧”字,含有光明之意,这也与“火以圜”的内涵相同。在很多古玺中也留下了涡纹的痕迹,有些是直接刻画入印,有些是变形装饰印面,甚至还形成了圆形印面中独特的旋转布局章法。涡纹虽然已经在文字中成为部首,但其图形的象征喻义却也非常明显,因此,也不能排除它以形示义的本来面目。

除了以上一些玺印外,藏于许雄志鉴印山房的一方西周菱形玉玺,也以工整匀称的云雷纹排满印面。(图45)这也成了鉴定其时代的特征之一。许雄志识曰:“存世商周古印仅数品而已,此品为玉质乃孤品也。印形为菱形四卷云纹,与陕西扶风所出之西周绞索双联印气息同之,细察印面之砣亦典型西周之‘一面坡’也。”

由此可见,在中国玺印滥觞之始,就目前我们能见的玺印实例,几乎无一例外地以“纹饰”或“图形”作为审美追求,它们全都是“青铜纹饰印”,都把青铜纹饰或图形文字作为表现题材来予以精雕细琢。它们大多与青铜纹饰、图形文字一样具有相同的神圣职责,用以宣扬“当时共享的宗教观和宇宙观,传播以兽面纹为代表的包罗万物的众神动物崇拜,致力于宣传王朝宗教,为王朝统治的合法性和凝聚力服务;其不仅肩负装饰的功能,又承担传播青铜时代早期宗教信仰和政治教化的责任。……它们是政治、宗教和礼制体系的三位一体,是与甲骨占卜并行的王朝统治工具”。^①商周青铜纹饰玺印并非如后世文字玺印般以直接的音义示人用以“昭信”,而是以独特的图形纹饰或是徽记,来标示出相应的“族徽”图案或者神异动物造型,用以显现其蕴含的意义,从而传达其作为“信物”所代表的功用。青铜纹饰在其中不仅仅具有装饰意义,更重要的是它从一开始就参与了玺印本初的形象与功能的塑造,它们已经形成了一种极为成熟的印风体系。这一点,田炜说得非

① [美]杨晓能著,唐际根、孙亚冰译《另一种古史:青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》,第382页。

常明白：“从目前所见商代到西周的玺印以及印迹材料看，它们主要的用途是复制图形和文字，尚未发现有信物凭证的功能。然而应该指出的是，商代晚期‘亚禽开’玺中的‘亚禽开’为族徽，将其施用于器物，实际上已经具有标识权属的作用了。从这意义上看，其性质和用途跟后世的官、私玺印十分相似。”^①

《说文解字》对“印”字作如下解释：“印，执政所持信也。”段玉裁《注》：“凡有官守皆有执政，其所执之卩信曰印，古上下通曰玺。《周礼》‘玺节’注：‘今之印章’。”玺印自来在人们心目中都有着这样明确而悠久的特定功用意义的。然而，历史的现实是，玺印在从商代发源到秦汉盛行的一千多年时间里，它的功用也曾随着时间的推移而不断发生变化。孙慰祖说：“玺印作为凭信的功能是后起的，这一点，与世界其他区域早期印章的性质相同。我认为这是问题的一个关键，即中国古玺印在早期是一种工具性的印模，后来在相当长时期内它又承载了作为官私凭信的功能。在中国印章发展过程中，这种凭信功能占据了主要的地位，因此，它的原始功能反而被掩盖了。”^②

对于带有非常明确图形与纹饰性质的商周青铜纹饰印，算不算真正意义上的玺印，历来学者多有争论。有人认为，这些玺印并未真正拥有“凭信”的功能，因此只能算是“印模”。也有学者在研究了大量战国玺印后发现，战国玺印也不是仅仅作为“凭信”使用的，它们的用途也很广泛，“其内容包括官府名、官名、职事、私名、时间、器物名、箴言、吉语等等，部分青铜器上的印记更为复杂，包括了制造器物的时间、地点、监造者名、工匠名、器物名等等。其中大部分记有官府名、官名、职事、私名的玺印应该是作为凭信证据使用的，但大部分记有时间和器物名的玺印只是为方便制作和冶铸器物而使用的铭文复制工具，记有箴言、吉语等内容的玺印主要是用于佩带而不是用于钤戳的，也不是信物凭据。”^③因此，仅仅将是否可作为“凭信”当作玺印的唯一评定标准，是有失公允的。既然后世人们习以为常的战国玺印有着如此众多的不同功用，那么，作为玺印滥觞之初的商周青铜纹饰印别具风采，以纹饰为主题施诸功用又有何不可？商周青铜纹饰玺印又如何不能算是真正意义上的“玺印”？！

遗憾的是，商周青铜纹饰印涉及的种种功用问题，不仅仅是如何“归属”的学术命题，更要命的是，商周青铜纹饰印的这种以图形、纹饰来象征意义的模糊性，造成了这种类型印风是否得以流传衍续的严重后果。青铜纹饰印就如青铜纹饰一般，它的象征意义远远大于它的实用形义。它在创造之初，就用抽象的手法糅合吸收了图形与纹饰的象征意味，其立足点和生命力正与青铜纹饰一样，“归根于史前晚期宗教信仰的互动与共享以及青铜时代早期多神信仰的政治谋求。青铜纹饰的创作与发展始终与当时的政治需求同义同态，步调一致。”^④当政治形态发生变化，宗教信仰受到质疑时，青铜纹饰印必然也会随之而发生相应的改变，当它无法适应这种改变时，必然会落后于时代，逐渐被人遗忘。

社会变革带来的审美趋势，向来就影响着上层意识形态对文化艺术上的把控。西周之后，东

① 田炜：《古玺探研》，华东师范大学出版社2010年版，第43页。

② 田炜：《古玺探研》，第40页。

③ [美]杨晓能著，唐际根、孙亚冰译《另一种古史：青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》，第377页。

④ [美]杨晓能著，唐际根、孙亚冰译《另一种古史：青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》，第181页。

周兴起，残存的王朝已无法约束越来越强大的诸侯国，周天子已失去了号令天下的权威，昔日的荣光不再，新兴的贵族们艳羨于周天子青铜礼器的庄重威严，内心澎湃，忍不住“问鼎轻重”，许多人迫不及待地揣摩着自己也铸上一套。礼崩乐坏的后果是严重的，青铜纹饰彻底告别了原先高不可攀、凛不可犯的矜厉与威严，低下了高贵的头颅，被不受制约的诸侯们肆意僭越，任意狎玩。于是，曾经触目惊心的兽面被抹平，原先峻嶒硬折的纹饰被铢圆，流畅而舒缓的波曲纹、窃曲纹成了主流，轻巧灵动的蟠虺纹、羽翅纹跃上舞台……东周后期，动物图案复兴，但其格调、功能和意义已与商代和西周早期的青铜器动物纹样大相径庭，成为完全的另类，已不是真正意义上的青铜纹饰了。同样，青铜纹饰玺印也逐渐被这种审美趋势所左右，形态发生了巨大的改变，无论是偏重于图形文字或动物造型，也都随着时代的发展而悄然改头换面，或夸张其线条排叠之华美流丽，或精塑其形体之生动多姿，看似与往昔拉开了巨大的距离，再也不复往日容颜，但仔细探究就会发现，日后出现的鸟虫篆印风和肖形印风的鼻眼眉梢间，皆依稀带有青铜纹饰印的影子。就如林已奈夫对青铜器图形文字之演变做了全面考察后，认为“自西周晚期后，图形文字并未消失。它转而出现在旗帜、武器、衣服和印章之上”。

青铜纹饰的没落，预示着一个新时代的到来。春秋战国纷争，带来血与火的洗礼，原来大一统的审美规范在权贵们的巧取豪夺中被撕得四分五裂，向着各自的喜好蔓延，文化也因此变得错综多元。各诸侯国在各自的领域上各自为政，从宗教信仰到生存战争，从政治经济到文化消遣，从语言文字到风俗习惯，各国都建立起自己的一套系统，中华文明至此拉开了群雄逐鹿的新局面。也就在这个时候，用以“昭信”的玺印迎来了它发展的第一个高峰，原先多注重于审美效果的青铜纹饰印因喻义隐晦而被遗弃，文字定义清晰明确的战国玺印站到了前列。而之所以会在这么短的时间内发生这样的巨变，是因为文字的实用功能被大大地加强，它告别了原先仅被统治阶层牢牢掌控的不良局面，成为社会各阶层普遍使用的交流工具。人们根据自己的喜好习惯，对其进行调整改造，因此，文字的形貌发生了巨大变化。这种变化应用在玺印之上，就必然呈现出千姿百态争奇斗艳的新兴效果。

青铜纹饰印风虽然随着夏商周青铜文明的兴起而兴起，又随着青铜文明的没落而没落，但它并未就此消亡。若仔细寻找，我们还会从浩如烟海的玺印宝库中偶然翻检出一些遗留，它们一直与中国传统的玺印保持着血脉与共的连通。中国玺印滥觞之初由青铜纹饰印风筑建的图形之美、秩序之美、章法之美也早已兼容并蓄于历朝历代的经典印风之中。只要对此略作发掘，就会获得巨大的审美回报，这也正是当代一些印人，如吴子建、丁衍庸等慧眼独具，以独特的审美品位，与众不同的取法视野，化用青铜纹饰与图形文字入印，粹取风神，另辟蹊径，开创出自我风貌，赢得了印坛广泛赞誉的原因所在。青铜纹饰印风也由此得到了更多人的欣赏与认可，无数有识之士也开始对此进行更深入的研究。我相信，假以时日，这一渊源有自、风采别具的印风类型，必将迎来新的春天，为新时期的印坛带来更为持久而深远的影响。

（作者系台州市开明画院副院长、浙江省书法家协会篆刻委员会委员）

图版说明

图1—3 [美] 杨晓能著, 唐际根、孙亚冰译《另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》, 生活·读书·新知三联书店2008年版, 第77、79、79页。

图4 容庚:《商周彝器通考》, 中华书局2012年版, 第117页。

图5 高明、涂白奎编著《古文字类编》, 上海古籍出版社2008年版, 第1333页。

图6—8 臧克和、王平校订《说文解字新订》, 中华书局2002年版, 第762、766页。

图9—11 [美] 杨晓能著, 唐际根、孙亚冰译《另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》, 第134、163、164页。

图12 王心怡编《商周图形文字编》, 文物出版社2007年版, 第159页。

图13 [美] 杨晓能著, 唐际根、孙亚冰译《另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》, 第164页。

图14 容庚:《商周彝器通考》, 第118页。

图15—16 徐畅:《先秦玺印图说》, 文物出版社2009年版, 起始篇第10页。

图17—18 台北故宫博物院:《印象深刻》, 第14页。

图19 徐畅:《先秦玺印图说》, 起始篇第21页。

图20 王心怡编《商周图形文字编》, 第154、157页。

图21 徐畅:《先秦玺印图说》, 饕餮篇第31页。

图22 刘江:《篆刻美学》, 中国美术学院出版社1994年版, 附图6。

图23 徐畅:《先秦玺印图说》, 饕餮篇第32页。

图24 杭春晓:《商周青铜器之饕餮纹研究》, 文化艺术出版社2009年版, 第71页。

图25 徐畅:《先秦玺印图说》, 饕餮篇第32页。

图26 杨春晓:《商周青铜器之饕餮纹研究》, 文化艺术出版社2009年版, 第70页。

图27 林墨子:《图解肖形印》, 福建美术出版社2014年版, 第13页。

图28—33 徐畅:《先秦玺印图说》, 饕餮篇第32、35、36、39页。

图34 [美] 杨晓能著, 唐际根、孙亚冰译《另一种古史: 青铜器纹饰、图形文字与图像铭文的解读》, 第227页。

图35 徐畅:《先秦玺印图说》, 第39页。

图36 段勇:《商周青铜器幻想动物纹研究》, 上海古籍出版社2012年版, 第105页。

图37 黄惇总主编、徐畅本卷主编《中国历代印风系列·先秦印风》, 重庆出版社2011年版, 第1页。

图38 容庚:《商周彝器通考》, 第134页。

图39—40 林墨子:《图解肖形印》, 第10—11页。

图41 田炜:《古玺探研》, 华东师范大学出版社2010年版, 第37页。

图42 徐畅:《先秦玺印图说》, 快递篇第314页。

图43 刘敦愿:《美术考古与古代文明》, 人民美术出版社2007年版, 第178页。

图44 容庚编著, 张振林、马国权摹补《金文编》, 中华书局1985年版, 第480页。

图45 西泠印社编著《印记延年·周秦两汉玉印陶文撷英》, 上海书画出版社2015年版, 第3页。