

# 浅析中国古代造物艺术的文化精神

刘启文

(武汉理工大学 艺术与设计学院,湖北 武汉 430070)

**摘要** 造物是文化的产物,造物活动是人的文化活动。中国古代造物艺术是中国传统文化的产物。中国传统文化精神始终贯穿着天人合一和伦理政治两大思想特征并深刻影响着中国古代造物活动。器以载道,中国古代造物艺术蕴藏着人与自然的天人合一、人与物的文与质、人与人和谐有序的丰富内涵。

**关键词** 中国古代;造物艺术;天人合一;伦理政治

**中图分类号:**G03 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-3456(2009)04-0099-05

## Analysis on Cultural Spirit of Creative Art in Ancient China

LIU Qi-wen

(School of Arts and Design, Wuhan University of Technology, Wuhan, Hubei, 430070)

**Abstract** Creator is the product of culture and activity of creator is the cultural activity of man. Creative art in ancient China is the product of traditional Chinese culture. The traditional Chinese culture has always been permeated with the characteristics of harmony between man and nature and of ethical politics, which has a deep impact on the activities of the creation in ancient China. Theory is based on objects, and art of creation in ancient China includes such abundant connotation as the harmony between man and nature, the culture and meaning of human and object and harmony and order between man and man.

**Key words** ancient China; art of creator; harmony between man and nature; ethical politics

中国传统文化在中华民族长期的社会实践和中国历代伟大思想家的概括、提炼中交融、凝聚、会通、更新,形成了独立于世界民族之林的基本精神。这一文化精神始终贯穿着天人合一和伦理政治两大思想特征,勤劳智慧的古代祖先们在这一文化精神的引导下,用他们的双手创造出了不朽的传统艺术。中国古代造物艺术品类众多,成就辉煌。彩陶、青铜器、瓷器、服装、建筑园林、雕塑等造物艺术,独具特色、精美绝伦,渗透着天人合一、中和思想、宗法礼制等中国传统文化精神,成为中国传统文化精神的物化载体,闪烁着我国传统文化思想的光辉。

### 一、天人合一

“天人合一”是中国传统文化发展中提出的一个

重要思想。这一思想认为,自然的发展与人类的发展是互相影响互相作用的。人们应根据自然的变化来调整并规范自己的言行。从儒学思想看,“天人合一”具有世界观的意义。从儒学的实践来看,又具有方法论的意义<sup>[1]</sup>。“天人合一”的文化精神,对中国古代造物艺术的影响是十分深刻的。中国古代许多器物,从材料、形制和装饰上表现出既是“天人合一”的产物,又是“天人合一”文化精神的物化载体。

中国古代把水、火、木、金、土看成是构成世界的五种基本物质元素,并以此建构出五行的观念系统。《国语·郑语》说:“故先王以土与金、木、水、火杂,以成万物。”水、火、木、金、土这“天生五材”,成为中国古代造物的五种最基本的自然原材料。用天然黏土制成的陶器,是中国古代人民日常生活中使用最为

普遍的器物。当原始人对陶器制作所使用泥料的自然物性尚未了解时,对陶器的装饰主要依靠器表的彩绘来表现。而一旦在造物实践中对泥料的自然物性熟悉并掌握了以后,经过对泥料精细淘洗、陈腐和揉练,加以轮制技术,并辅以渗碳工艺,产生了“黑如漆、明如镜、薄如纸、硬如瓷”品质的龙山文化代表作“蛋壳陶”<sup>[2]</sup>,是自然的工巧与人工的创造融为一体的杰作;明清时期的紫砂陶器使用的是江苏宜兴当地一种特有的紫砂泥料,这种泥料具有砂质、光质、色质等天然的特质。紫砂陶器的设计师正是在充分认识和把握了紫砂泥料的天然物性和特质后,对这种特殊的陶器采取既不上釉,也不上色的处理方式,使之达到了人工与天工浑然一体的效果。

传统造物在造物的主体材料选择上,将顺应天时与地气作为一般原则,常用具有“生性”的再生物质材料。中国古代木材品种不但多样,资源也十分丰富,且受自然条件限制较小,又有地域的土质、风水、气候等所造就的木质密度、韧性、色泽各不相同特点而在造物实践活动中得到了广泛运用,并形成了中国古人与自然和谐的普遍情结。《诗经》中就有“其桐其椅”的诗句,显现了这种亲和的情结。木材作为传统造物的基本元素在造物实践中被确立下来,中国古人尚木的情结由此展现。古人制琴选材,十分重视汇聚天地阴阳之气。琴面与琴底,分别以属阳与属阴的两种木材研制而成。桐木属阳,置其上,斫成琴面。梓木属阴,置于下<sup>[3]</sup>;明代是中国古代家具设计与生产的黄金时代,明式家具对于木料的选择非常严格,大量采用紫檀木、花梨木、鸡翅木、楠木和红木等高级硬木木材,这些材料色泽柔和,文理细密,木质坚实而有弹性,制成家具后无需髹漆和镶嵌金玉螺钿,呈现出细腻动人的质地美,由此形成了轻巧、挺拔、简洁又具木质肌理之美的特点<sup>[4]</sup>,有“天然去雕饰”的自然美感;中国古建筑体系是世界上唯一以木材为基本构架的建筑体系,木材轻巧,易于加工,美感深沉含蓄,建筑构件的外露部分多雕刻成自然生物,给人更多的人情味和亲切感。基于木材的广泛使用,中国建筑不是通过个体体量的扩大,而是通过“数”的叠加,通过院落的组合水平铺开来扩大平面规模,建筑群落形成优美的天际线,犹如万物生长于大地,体现了“天人合一”的宇宙观。

中国古代对自然的崇拜与敬畏,追求“天人合一”的人生意境,也体现在造物的形制上。《考工记》中,关于车的设计与制造描述到:“軫之方也,以象地

也。盖之圜也,以象天也。轮辐三十,以象日月也。盖弓二十有八,以象星也。”“天圆地方”以车盖和车厢来象征,向周围放射的三十条辐象征日月的运用,二十八条伞骨则象征了二十八星宿。车厢象征地,车盖象征天,人居其中,形成了天人合一的模式。古代制琴,形制上追求“上观法于天,下取法于地,近取诸身,远取诸物,于是始削桐为琴,绳丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉”<sup>[5]</sup>。“远取诸物”,是指琴的制作符合自然之数。琴的部件多用自然界的事物为其命名,如岳山、龙池、凤沼、雁足、天柱、地柱等。虞山派创始人严天池认为:“琴制长三尺六寸五分,象周天三百六十五度,年岁之三百六十五日也;广六寸,象六合也;有上下,象天地之气相呼吸也。其底上曰池,下曰沼,池者水也,水者平也,沼者伏也,上平则下伏。前广而后狭,象尊卑有差也。上圆象天,下方法地。龙池长八寸,以通八风;凤沼长四寸,以合四气。其弦有五,以按五音,象五行也<sup>[6]</sup>。”琴面“上圆而敛,法天”;琴底“下方而平,法地”;“上广下狭,法薄卑之礼<sup>[5]</sup>。”在一张琴上有山有水,有天有地,有鸟有兽,七根琴弦自右侧的“岳山”源起,至古琴的另一端,仿佛瀑布白练自山顶倾泻直下,暗合“山之巔为泉之源”的说法。琴弦不仅能流淌出天籁之音,琴器也能体现出古人“天人合一”的人生意境。

传统的建筑形式也蕴涵着深刻的“天人合一”思想。北京天坛是祈天敬神的宗教性建筑,天坛内墙不在外墙所围面积的正中,而是向东偏移,建筑形成的中轴线也不在内墙所围面积的正中,也向东偏移,建筑的轴线比天坛园区的实际中轴线偏移了 200 米,虽然轴线的偏移有悖中国传统建筑择中的法则,但却拉长了祭天的人群步行的时间,强化了人从建筑环境获得的祭天感受。天坛以圆形为基本造型,以蓝色为基本色调,利用地形有意将主体建筑抬高,并且围墙很低,目的是营造出一种天与人相接的氛围。

中国传统造物制器,物必饰图,图必有意。原始陶器装饰纹样,有的是劳动、生活的直接表现,更多的是反映了对自然、神灵的崇拜。青海大通县上孙家寨出土的一个陶盆上,画着 5 个跳舞的人,手牵手连成一排,既是一幅描绘舞蹈的图画,又是一个适合纹样的图案。彩陶纹饰植根于当时人们的劳动实践与生活之中,是先民对自然物的节奏、形体、色彩之美等综合概括的结果,优美而又实用,它渗透了制作者的匠心,将天然属性与人工创造融为一体。

天、地、人融为一体的“天人合一”的“浑沌思维”,其内容涵盖了一切自然科学与社会科学,其主要理论“易有太极,是生两仪,两仪生四象,四象生八卦”、“道生一,一生二,二生三,三生万物”。这都是对世界上万物产生的规律的概括。西安半坡村出土的仰韶文化人面鱼纹盆,整个圆盆及纹饰排布显示出旋转运动,表示阴阳轮回,宇宙、大自然变化发展的轨道,双鱼交合即“一”,是太极,阴阳合体;双鱼分体,即“二”,阴与阳、天与地、日与月、男与女等一切相对事物,产生于“一”,即产生于“浑沌”;人面,即三,与由“二”而产生的一切新生物。这是一个全面表现了阴阳衍生哲学的典型的哲理器,包含了“天地生于浑沌”、“天人合一”以及对人类产生的解释。

中华民族从原始社会的图腾崇拜开始,就习惯于寻找一种方式作为自然崇拜的寄托。浙江余姚河姆渡文化遗址出土的部分陶釜,其口部外沿设计成多角形,这种多角口沿多达18角形。这种连续起伏的多角形状,从俯视来看,形成了类似太阳放射光芒的视觉效果,而且在多角形上还装饰有一圈叶瓣纹。显然,太阳形状与植物纹样的组合,其寓意应是祈求太阳普照大地,土地滋养万物。

## 二、中和思想

“中和思想”作为中国古代美学的一个重要范畴,是儒家“中庸之道”思想在艺术上的具体表现。中和思想同其它哲学观念共同构成了中国古代造物艺术独有的美学思想。儒家学说称作“中和”或“和雅”。“中”的本质是儒家的中庸之道,“中”即各种不同事物的结合点,包含均衡、公平、适当之意。“和”即调和,“中和”是天地万物最好的存在状态。孔子曾言:“君子和而不同,小人同而不和”。孔子着眼于功利和审美的角度,从伦理上对文与质作了谐和思想的论述。认为“质胜义则野,文胜质则史”(《论语·雍也》),他主张文质统一,造物形式与内容统一。也就是“美”和“善”的统一。过于文则丽,过于质则鄙,文质彬彬则赏心悦目。他同时反对“质胜文”和“文胜质”这两种偏向。我国古代的造物艺术,中和思想亦表现得极为明显。如采用雅致含蓄的语言符号来设计,通过纹样、色彩、形态、结构、文字等各种符号,来传达与器物特性有关的一种情调或氛围,很少采用过于外露的表现手法,而是用间接的象征技法来传达特定器物的理念。在形式上,上下呼应对照,左右对称均衡,形体变化适度,主次关系明确,比

例匀称,细部精确,喜欢完整饱和的结构造型。色彩上喜欢运用含灰的色调来表达“历史悠久、品质纯正”的情感。形态上求静不求动,求正不求奇,刚柔相间,平稳、平实、蕴蓄着深厚的韵味,不与环境形成冲突对撞,而是强调与自然、社会环境的协调。

中国传统家具与承接面接触的部分,往往造型铺开,桌椅的脚呈外翻“马蹄”,使之与承接面协调过渡,不觉突兀,形成整体和谐的美感。家具构件相连接的地方,不作直线交接,为避免卤莽和突兀,必添加装饰构件,如屏风的牙板、桌椅的“枨”,能起到支撑、固定相邻部件的作用,使家具的空间分割变化丰富,使气浑融周转于家具部件之间,使人看不出各部件是分离的,而浑融为天衣无缝的“一”。家具的边沿如边抹,方角必转换为圆角或线脚,以减少直线,减少强烈的冲撞感和冷酷的功能感<sup>[7]</sup>。明清家具,造型方直而细部微曲,木材对游走于对立概念两端的“中和”把握,就是对“和雅”的演绎。

中国传统的意象美学,既把握着中华民族审美的主体意识,又是抽象与具象的辩证用法。汉霍去病墓前石雕作品“马踏匈奴”,运用面与线、雕与不雕、动与静、“象内与象外”的中庸结合,成为天才的造就。

中国传统造物的中和思想,还反映在造物艺术的方园观中。中国原始社会的彩陶用泥造型,多曲线,显得圆浑饱满;商周礼器用金属造型,多直线,方硬厚重中有气韵的流动变化;宋代瓷器方圆结合,方不是绝对方,方中有圆,圆也不是绝对圆,圆中又有方,庄重大气又富于人情味;明清器皿造型表现为收放自如、富于变化的曲线,即使是某一造型的局部,往往不表现为方形直角,而表现为方形委角——方形也以圆角或圆转的折线收束,以减少视觉的坚硬感和对环境的冲击力,圆形或作扇面,使其有直,或取圆形的局部作c形、s形旋转重复,以产生丰富的变化。

中国的木构架建筑具有温和、实用、平缓、轻捷的艺术特征,表现的是人世的生活气息,追求的是中庸、中和的人生理想和人伦观念:一是强调社会的“内敛”,即团结和睦,如古代王宫设在都城中央,部分少数民族村寨设有寨心。其二是宽容性包容一切,不论正的、反的、中的、洋的。三是内外空间的结合,中庸之道模糊二者之间的界线,突出它们的共同点来使其和谐,达到中和,在中国建筑的内部空间与外部空间之间,便表现出这种建筑美的模糊性。

### 三、宗法礼制

中华民族农业社会的特征形成了中国千年不衰的宗法制度。宗法制度具有一整套符号化的原始文化意象精神,这一整套符号化的精神系统即是长幼有序、上下有节、内外有别的严格等级秩序,进而形成治国安邦的礼制精神。古代造物艺术“藏礼于器”<sup>[8]</sup>,用以辅助与规范社会秩序,并通过器物的纹饰、形式等表现出宗法观念和礼制精神。

商周奴隶主为了彰显王权的神圣,特别注重礼制以强化个人统治观念,并通过青铜器这一载体来展现。迄今见于著录的商周青铜器,作为礼器的食器、酒器、水器和乐器四类总数达二万件以上,其中数鼎最多。鼎在成为祭祀礼器之后,很快演化为国之重器,与政治的关系日益密切。《易经》有云:“革物者莫若鼎,故受之以鼎”(《易经·序卦传》),又说:“革去故也,鼎取新也”(《易经·杂卦传》)。在商周,鼎既是饮食器皿中最具特征的重物,又是礼器中的重器。作为礼器的青铜鼎是以内在的形式传达“礼”的社会意义,这一意义不是器物本身所具有的本质属性,而是一定的历史条件下被人为地赋予了这种性质,也就是具备了除用作巫术、祭祀之外的象征王权和等级的特定功能。

青铜器在统治者手里成了权势的载体和宣讲政治体制、法制制度、灌输等级观念的无字的“圣经”与凝固的“法典”。古代金、玉、青铜都是极贵重的,用它们来制造象征“权”与“礼”的观念器,是以材料的“珍贵”来对应统治地位的“尊贵”。古代君主有重大典礼时,常铸青铜器物,如鼎、碗、盘等以作纪念,并刻上铭文铭符记述历史事件,如帝王的功德,其作用是一种“铭”的作用,故称“铭”器。商代司母戊鼎是其典型,鼎高 133 厘米,横长 110 厘米,重 875 千克,是古代最大的青铜器。据考证是商王帝乙为祭祀其母戊而作。方形鼎腹上饰满兽面、夔、牛、虎等形象,气势威严雄伟。如此笨重的鼎显然绝非为煮食而用,而是作为一种纪念碑式的象征物而存在。古代帝王希望用永不朽烂的青铜纪念自己的功德,永世长存。还有“刑鼎”,即把刑法刻于鼎上,成为法律权威的代表。统治者是要用刑鼎沉重威严的外形,“天地之气”聚于一身的本性,以及面目狰狞的动物纹饰所产生的威慑力量,告诉人民,统治者天经地义享有权势,而其刑律也是由天所定,天人共守。

古人造物从“象”的形式去把握、创造,而与自然

界联系起来。以“天圆地方”为起点,动态地把握相似性原则,通过一系列类比,将自然界上下四方由思维推演于中央优于四方,并延伸到社会制度之中,日后成为中央帝王领属四方藩臣的政治结构的神圣性与合理性的依据。从“天圆地方”到“以中为尊”,进一步波及到四时五方,前后左右等,抽象的概念被一个个“符号化”。最突出的是建筑设计,汉代以来的历代宫殿均沿袭了中轴线展开对称布局的设计,一如《考工记》“面朝后市”,“左祖右社”定制。史书记载的武则天的明堂与明清北京社稷坛、天坛圜丘之平面布局一并继承了古之明堂之制。即“其宫室也,体象乎天地,经纬乎阴阳,据坤灵之正位,仿太紫之方”<sup>[9]</sup>。北京故宫的严格对称布置,层层门阙殿宇和庭院空间相联结组成庞大的建筑群,把封建“君权”抬高到无以复加的地步,这种极端严肃的布置是中国封建社会末期君主专制制度的典型。明清故宫的设计思想是体现帝王权力的,它的总体规划和建筑形制用于体现封建宗法礼制和象征帝王权威的精神感染作用,要比实际使用功能更为重要。民居同样沿袭伦理观念并有独创,规矩的四合院应该是座北朝南,呈南北长,东西短格局,按“北屋为尊,两厢次之,倒座为宾,杂屋为附”的位置序列安排,完全是三纲五常的伦理道德的物化。

古代服饰中的十二章纹样,“表德劝善别尊卑也”。《书经·稷篇》有“帝曰:予欲观古人之象,日、月、星辰、山、龙、华虫作会,宗彝、藻、火、粉米、黼、黻绣以五彩,彰施于五色,作服汝明”。这里“作会”是指前六种纹样绘于服上,而绣以五彩是指后六种纹样绣于服上。这种有十二种纹样的服饰是西周统治者的礼服,而为历代封建帝王所延用。这十二种纹样常被解释为治理国家的根本,也反映出当时奴隶主阶级的宗教观念。

古代造物艺术的色彩已成为一种观念性的阐释和象征性的比附,而不是单纯的一种视觉的、感性的知觉形式。色彩的这种观念性的象征意义除被纳入包罗万象的中国古代宇宙论的框架中之外,还与传统的价值观念、哲学思想、等级意识、宗法观念、伦理道德交互配合,交相辉映,具有深厚的文化底蕴和丰富的内涵。封建社会的等级制的色彩观念秩序,表现在建筑上及服饰上。皇室贵族宫廷的建筑多采用黄瓦红墙,服饰也以红黄色调为主;而民宅则采用青砖黑瓦,服饰则是青、蓝、褐等布衣。尤为体现的是对官服的色彩进行了严格限制。就拿中华民族的

服饰佩饰文化来说,不仅不同身份等级的人员穿着的造型、色彩、质地有别,其内在意义也不相同。从唐朝开始,黄袍被当作封建帝王的御用服饰,“黄袍加身”就意味着登了帝位,这一规定一直延续到清朝灭亡为止。而从隋代开始的“品服”制度,是以颜色来区别等级的。

古代器物尺度还隐含着深层的社会意义的规定。根据不同的等级,建筑便产生了不同的规格和模式,在某种意义上讲,五进式、三进式、飞檐式、攒尖式等建筑样式不是科学设计的结果,而是伦理观念的结果。民间的高背大椅也是和一定的等级观念、正襟危坐之类的道德观念结合在一起的,它所要体现的是科学之上的伦理价值观念。周代的礼玉,其造型由玉璧、玉宗、玉圭、玉璋、玉璜、璇玑等。璧、宗在礼玉中主要用于祭祀。璧用来祭天,宗用来祭地。它们在礼玉中最受重视,是国家政权的象征。圭、璋在礼玉中的重要性仅次于璧和宗,它们是奴隶主阶级身份的象征。《周礼·考工记》有:“玉人之事,镇圭尺有二寸,天子守之。命圭尺九寸谓之桓圭,公守之。命圭七寸谓之信圭,侯守之。命圭六寸谓之躬圭,伯守之。”说明圭的尺寸有严格的等级之分。《考工记》又有:“天子用全,上公用龙,侯用瓚,伯用将,继子男执皮帛。”

#### 四、结语

徐复观先生说过:“在世界古代各文化系统中,没有任何系统的文化,人与自然曾发生过象中国古

代一样的亲和关系”<sup>[10]</sup>。主张自然与人类的和谐统一,是中国传统文化在精神层面上、思想观念上的一个突出特征,并深深扎根于中国古代造物艺术实践中。器以载道,中国传统造物体现在人与自然的 关系中,是天人合一。体现在人与物的关系中,是心与物、文与质等的和谐统一。体现在人与人的社会关系中,是社会的和谐有序。中国古代造物艺术正是通过器物的形态语言记载和传承着中华传统文化精神。

#### 参 考 文 献

- [1] 金元浦,谭好哲,陆学明. 中国文化概论[M]. 北京:首都师范大学出版社,1999:165-167.
- [2] 李砚祖. 造物之美[M]. 北京:中国人民大学出版社,2000:83.
- [3] 罗军. 造物艺术的文脉与伦理观念[J]. 设计艺术,2004(1):68-69.
- [4] 中央美术学院美术史系. 中国美术简史[M]. 北京:中国青年出版社,2005:348.
- [5] 桓谭. 新论·琴道十六[M]. 上海:上海人民出版社,1977:63.
- [6] 徐琪. 琴曲集成 五知斋琴谱·上古琴论[M]. 北京:中国书店,2003:17.
- [7] 张燕. 论中国造物艺术中的天人合一哲学观[J]. 文艺研究,2003(6):114-120.
- [8] 易建芳,张莉娜. 论中国古代设计中的“藏礼于器”[J]. 装饰,2006(6):36.
- [9] 罗军. 造物艺术的文脉与伦理观念[J]. 设计艺术,2004(1):68-69.
- [10] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 沈阳:春风文艺出版社,1987:193.

(责任编辑:陈万红)