

瓷器火焰珠纹饰研究

朱 一

(南京艺术学院 江苏南京 210013)

The assistant decoration pattern, flame pearls, mostly had two types, which were flame pearls and Mani pearls. It inherited the traditional flame pearls' pattern and culture connotation, and finally developed into the culture symbol of the syncretism of Confucianism, Buddhism and Taoism.

Key Words: Flame pearls pattern Porcelain Dragon played with flame pearls Mani pearls

内容提要 瓷器火焰珠纹作为瓷器装饰的辅助纹样主要有火焰龙珠纹和摩尼珠纹两种类型,它继承了传统火焰珠纹的样式特征和文化内涵,并最终发展为一种体现儒佛道三教合一思想的文化符号。

关键词 火焰珠纹 瓷器 龙戏火焰珠 摩尼珠

中图分类号 K876.3 **文献标识码** A

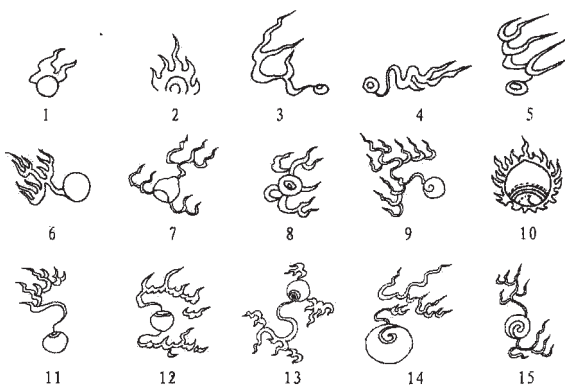
火焰珠纹是我国的传统纹饰^[1],在壁画、金属器物、石刻、服装织物等载体上均出现有它的大量形象。火焰珠纹最晚自元代始即被延伸运用于瓷器之上,并沿用至明清两代。典型的瓷器火焰珠纹均由“圆珠”和“火焰”两部分结构组成,一般作为辅助纹与其它纹饰配合使用。瓷器火焰珠纹的出现不仅仅是为了从美感出发起到润饰、点缀的作用,更是要传达一些不可或缺的文化特质,以满足其时其势下人们内心的某种精神需求。在众多因素的影响下,瓷器火焰珠纹的形象产生了一系列变化。通过比较分析这些变化,我们不但可以对瓷器火焰珠纹的发展历程有一个清晰的认识,更期望尝试通过对蕴藏其中的文化因素的挖掘,探究瓷器火焰珠纹形象产生和演化的内在原因。

一 瓷器火焰珠纹的类型

在瓷器上,火焰珠纹的形态主要分为两类。

1. 火焰龙珠纹(图一)

瓷器上多有独龙戏珠、二龙戏珠和群龙戏珠的图案表现。而龙戏之珠即“龙珠”,通常是以火焰



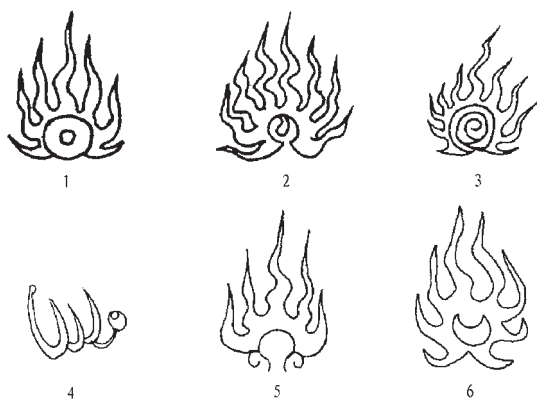
图一 // 瓷器火焰龙珠纹

1. 龙泉窑贴花独龙戏珠折沿盘
2. 景德镇卵白釉印花龙纹花口盘
3. 景德镇青花龙纹盘
4. 景德镇青花龙纹高足碗
5. 景德镇青花龙纹盘
6. 宣德釉里红龙纹高足碗
7. 嘉靖青花红彩小龙纹碗
8. 万历五彩双龙纹盘
9. 弘治白釉红彩龙纹盘
10. 崇祯素三彩龙凤牡丹纹碗
11. 康熙青花云龙纹碗
12. 康熙斗彩龙凤纹碗
13. 雍正青花云龙纹瓶
14. 雍正青花龙纹香炉
15. 嘉庆黄地粉彩云龙纹帽筒

珠的形式进行表现。如在“元·龙泉窑贴花独龙戏珠折沿盘”^[21]上,就印有生动的火焰龙珠形象,它造型简洁,是由一颗浑圆的“龙珠”和一束颇为逼真的“火焰”所构成。又如在“元·景德镇青花龙纹高足碗”^[23]的碗心中,同样也绘有独龙戏珠的图案,有所区别的是,此处的“火焰”形状较之前一件器物上的形象发生了较大变化,这里的“火焰”被进行了更为艺术化地加工,焰形显得完整独立、纤长飘逸,这与游龙飞腾、灵动而不失力度的形象完美地契合在了一起。此外,“龙珠”与“火焰”的体量关系较之前者也有所变化,龙珠较小而着重突出腾腾的火焰。此类火焰龙珠形象为绝大多数瓷器上的龙戏珠题材所采用,它们往往与龙的动态相配合,通过灵活改变焰形来组成一个完美的龙戏火焰珠适合纹样。值得注意的是,在这一类纹样中,“龙珠”的形象也会产生一定变化,如在“明崇祯·素三彩龙凤牡丹纹碗”^[24]和“清雍正·青花龙纹香炉”^[25]上,我们可以看到这里的“龙珠”变得异常硕大,对它的表现较前两种火焰龙珠纹都更为细致和精美。龙戏火焰珠纹与云龙纹、海涛龙纹等图案一样均是元、明、清时期瓷器龙题材表现的重点,它历经600余年沧海桑田的时间验证,充分说明了龙戏火焰珠纹作为一种成熟而经典的形象而备受人们的重视和挚爱。

2. 摩尼珠纹(图二)

在著名的“元·萧何月下追韩信”梅瓶上,位于该瓷器肩部的变体莲花瓣纹中绘填有10个图案,它们分别是双角、双钱、海螺、火焰珠等纹样



图二// 瓷器摩尼珠纹

- 1. 至正景德镇青花云龙纹象耳瓶
- 2. 延祐景德镇青花云龙纹罐
- 3. 景德镇青花莲瓣形盘
- 4. 景德镇青花梅月纹高足杯
- 5. 青花八楞葫芦瓶
- 6. 萧何月下追韩信梅瓶



图三// 萧何月下追韩信梅瓶琛宝纹

(图三)。其中的火焰珠纹共计有5个,与其它纹饰相互间隔出现,其形象基本一致,均为包裹着升腾形火焰的眼瞳状圆珠形象。这样一组图案纹样被考订为瓷器“琛宝”^[6]纹。“琛宝”纹一般包括双角、银锭、珊瑚、灵芝、双钱、书卷、海螺和火焰珠纹、火轮纹等。中国古代释“琛宝”为珍宝,《说文解字》释曰:“琛,宝也”^[7],在《后汉书·周黄徐姜申屠列传第四十三》中对“琛宝可怀,贞期难对”的注释里,将“琛宝”比拟为道德,即“琛宝喻道德也”^[8]。比较这些“琛宝”,我们不难发现它们都是一些普遍被认同的美好之物,每一种都有着吉祥的象征性含义,因此琛宝即可以广泛地象征那些具有美好、崇高品质的珍贵事物。以一组琛宝系列纹样装饰青花瓷器是元代盛行的方式,琛宝往往与变体莲纹相结合常见于盘、罐、瓶等器型之上。如见于“元·景德镇窑青花云龙纹罐”肩部^[9]、“元·景德镇窑青花莲瓣形盘”盘心^[10]、“元·景德镇窑青花云龙纹象耳瓶”底足部^[11]等。“琛宝”中的不少图案是典型的佛教吉祥物,如海螺,多为藏传佛教所使用,被称为“法螺”,据说能吹出妙音吉祥^[12]。而这其中的火焰珠则应为佛教宝物摩尼珠(Mani-i-jewel)。摩尼珠在与其它琛宝纹样组合出现的同时,也常以二方连续纹的形式装饰器物。如收藏于土耳其托普卡比宫“元·青花八棱葫芦瓶”(图四)的口沿部和腰部上就有这种摩尼珠纹装饰带。

综上所述,瓷器上的火焰龙珠纹与摩尼珠纹有着一定差别,虽然它们在各自独特的使用环境中有时也互为借鉴,但总体来看窑工还是遵循着一定的使用模式,对龙戏龙珠和摩尼珠的表现加以区别。这一差别主要根源于影响传统火焰珠纹形成的不同文化背景。瓷器上的火焰珠纹继承了传统火焰珠的形象,因此对传统火焰珠的探究,有助于我们对瓷器火焰珠纹有更清晰、更深刻的认

识。

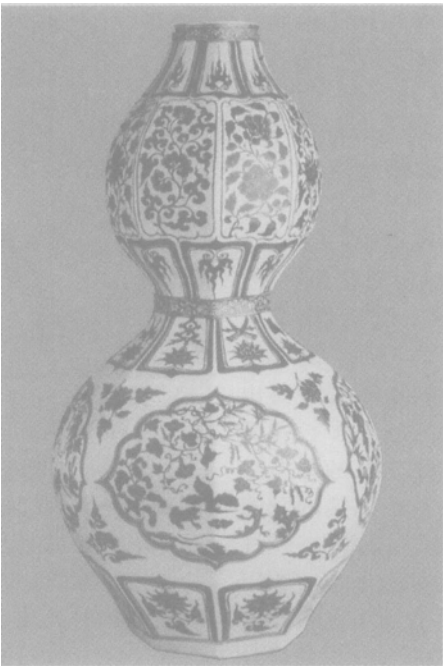
二 火焰珠纹的出现与演变

传统的火焰珠形象有着悠久的历史,是一系列图像元素漫长融合的结果,是不同文化综合作用下的产物。

1. 古史传说中的龙珠

今天最常见的火焰珠表现形式——“龙珠”很早就出现在各类古籍之中,如《庄子·列御寇》载有:“取石来锻之。夫千金之珠,必在九重之渊,而骊龙颌下,子能得珠者,必遭其睡也。使骊龙而寤,子尚奚微之有哉?”^[13]在此后的文献里又有大量关于它的描述和记载,如任昉(梁)《述异记》载:“凡珠有龙珠,龙所吐者。”陆佃(宋)《埤雅》曰:“龙珠在颌”等。不过和它文字性的概念描述相比,“龙珠”的图像却出现地相对较晚。

最早和龙形象紧密结合的珠状图案是火纹。火纹早在二里头文化中即已出现,商周时期作为青铜器的装饰非常盛行。此时火纹(图五)的基本特征是中心为圆形,四周回旋有4道、5道、6道或8道弧线^[14]。因其形似商周时期的文字“囙”,因而又称囙纹、圆涡纹。其象征着放射出光与热的太阳,它和新石器时期陶器上的圆形图案^[15]及出土于四川成都三星堆遗址的青铜“太阳轮”等都有着一些共同的特征,如有象征太阳的内圈、象征光圈的外圈和放射状辐条,这种图形应是我国古代先民太阳崇拜传统的一种反映。刻铸在青铜器上的火纹,其应用自商周一直延续到春秋战国时期,贯穿了整个青铜时代。青铜器上的火纹,没有具象火的形态,而是以抽象的几何形态进行表现。它常与龙纹相结合,早在商周时期的青铜器上就非常盛行。在青铜器上,火纹与龙纹的组合主要有3种形式:1. 火纹与龙纹一一相间排列,多作带状;2. 火纹与双体龙纹配合,龙头居中,体躯向



图四// 托普卡比馆藏青花八棱葫芦瓶



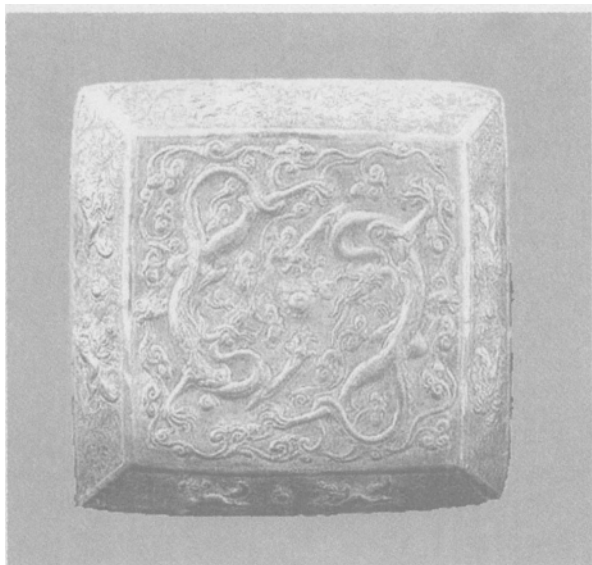
图五// 青铜器火纹

两侧波曲形展开,在体躯的上下饰以火纹,这两种火纹属于商末周初;3. 以火纹为中心,两旁配置龙纹,这样的组合自西周中期到春秋战国都有^[16]。

龙纹与象征着太阳的火纹组合不是一种偶然,属于东方神物的“苍龙”和周而复始从东方升起的太阳,应是古代先民龙图腾崇拜和太阳崇拜在经历了长期发展延续过程中相互交融的产物,是身为龙的传人的炎黄子孙、华夏先民对缔造万物的太阳崇拜,寄托着原始人们强烈的感情、思想、信仰和期望。所以《易·乾·彖辞》载曰:“大明终始,六位时成,时乘六龙以御天”^[17]。古人以太阳是由6条飞龙托起的解释说明它们之间的紧密联系。在汉代的瓦当中即有飞龙托日的图案^[18],又如出土于陕西咸阳的“西汉龙纹空心砖”^[19]上印有2条回首相望的腾龙,它们中有一圆,其形象与原始火纹非常接近,同样有内圈和外圈,只是辐条从线变成了点,应为太阳,它仍没有脱离传统青铜囙纹的衣钵,是对青铜纹样的一种继承。虽然龙托太阳与龙戏龙珠的形象并不能完全等同,但在图案发展过程中,龙珠因为与太阳同样拥有浑圆、明亮、绚烂的特点,因而也必然会受到传统托太阳纹的影响。

2. 皇权和佛教思想影响下的火焰珠纹

到了唐代,真正意义的“火焰龙珠”形象开始出现。在陕西扶风县法门寺地宫出土的一件“鎏金四天王盃顶银函”(图六)函顶上篆刻有衬以云纹的双龙戏珠纹,函顶四斜面也篆刻有双龙戏珠。这里的“龙珠”纹以圆珠表现珠体,并与形象的火焰形相结合演变成太阳般光明照耀的形象。在辽代墓葬中也出土了不少带有龙戏火焰珠的器物,如辽穆宗应历九年,驸马赠卫国王墓的鎏金银饰马鞍鞍桥处所雕刻的二龙戏火焰珠纹;再如建平张



图六// 鍍金四天王墨頂銀函



图七// 建平张家营子鍍銀冠

家营子出土的鍍銀冠上所饰的热焰升腾的火焰珠纹(图七)等均有着与“鍍金四天王墨頂銀函”的火焰珠纹相同的特征。鉴于这些器物与统治阶层的密切关系,因此火焰龙珠形象的出现可以理解为:统治者为了体现封建统治基础——君权神授的合法性,建立封建帝王的神性,以龙的形象象征天子,而“龙珠”则在传统龙托太阳纹形象和龙珠概念相互渗透、融合的趋势下,为迎合“龙赶珠”所需渲染出的盛势冲天、蓬勃盛威的气势而摆脱了传统火纹那单纯圆珠的形式,并与腾腾向上的火焰固化在了一起。这是古人艺术处理手法日臻完美的结果,也是展现不断得到加强的皇权的需要。同

时,我们也注意到,以上所提及的一类器物及同时期其它类型的器物大多与佛教有着密切的关系。唐朝皇家用于供奉佛骨舍利八重宝函中的第七重“鍍金四天王墨頂銀函”与鍍金银饰马鞍、鍍金银冠上的龙戏火焰珠纹一样,都是笃信佛教的皇族们护佑佛法的一种体现,这里的龙形象拥有双重身份,它既代表天子同时也象征着佛教中护法的“转轮王”,而火焰珠则应是佛教中的摩尼宝珠,象征佛法^[20]。具体来说,火焰龙珠纹受到佛教文化的显著影响主要源自于佛龙^[21]和摩尼珠形象。

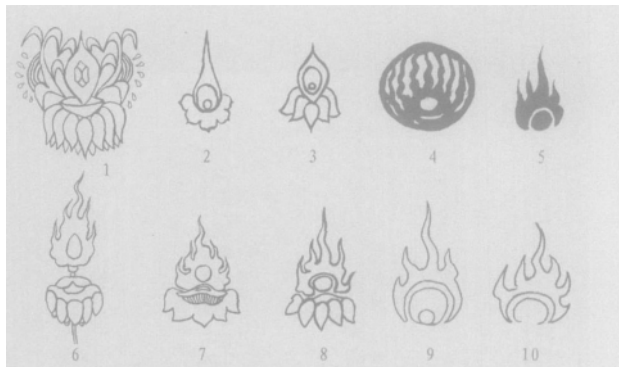
除了传统汉龙^[22]的形象外,在佛教典籍里也常见龙的身影。佛教中的龙(那伽 Naga)是佛法的护卫者,在“天龙八部”^[23]中,龙因护法有功,仅次于天位列第二^[24]。佛龙形象在印度神话中为人首蛇身,佛教传入我国后,它也常以类似形象出现,如在敦煌莫高窟第36窟(五代)中的龙王礼佛图里,佛龙就以人形出现。不过,在佛教汉化的过程中,佛龙形象与汉龙形象相互融合,最终多是以汉龙的形式进行表现。此外,佛教还特别注意用广为人知的汉龙文化来传播经义。如在成书于南唐时期,现存最早的一部禅宗史《祖堂集》卷四中载有丹霞禅师诗言:“骊龙珠,骊龙珠,光明灿烂与人殊,十方世界无求处,纵然求得亦非珠……拈得玩弄无穷尽,始觉骊龙本不贫。若能晓了骊珠后,只这骊珠在我身。”此处丹霞禅师借用人们所熟悉的骊龙及骊龙珠的形象故事来传达他对禅道的理解,用骊珠比喻自家有无价重宝,光明灿烂,在迷而不减,是对本心珍贵光明的象征,只要拾取这颗人人本具的宝珠,就会做自己的主宰,获得精神上的富足。佛龙结合华夏文化中广为传播的汉龙形象,应更能引起信众们的共鸣,同时这一过程也丰富了汉龙的内涵,使其与佛教紧密结合在了一起。龙珠受到摩尼珠影响演化成火焰珠形象就是这一影响的例证。

在佛教经义中经常出现摩尼珠的形象,它常被装饰在莲花之上发出璀璨的光芒,有除污涤性引导光明的作用^[25]。《佛说观无量寿佛经》载曰:“令其莲华,一一叶上,作百宝色;有八万四千脉,犹如天昼;脉如八万四千光,了了分明,皆令得见。华叶小者,纵广二百五十由旬,如是莲华,具有八万四千叶,一一叶间,有百亿摩尼珠王,以为映饰;一一摩尼珠,於千光明,其光如盖,七宝合成,偏覆地上。释迦毗楞伽宝,以为其台;此莲华台,八万金刚甄叔迦宝,梵摩尼宝,妙珍珠网,以为校饰。”瓷器上变体莲纹中有大量摩尼珠纹的原因大概就是

出自以上的经义典故。

摩尼珠的形象具体为火焰珠，《华严经》卷一曰：“诸摩尼中菩萨云，普诸十方光炽燃，光焰成轮妙华饰，法界周流靡不遍。”^[26]在敦煌莫高窟的大量佛教壁画中，存有大量火焰摩尼珠的形象（图八）。通常在佛光相、手中、头冠、华盖、供案、建筑、香炉等上出现^[27]。敦煌壁画中较早出现摩尼珠形象是在莫高窟第285窟（西魏）东披窟顶壁画中，二力士弓步相向共举莲枝上的摩尼珠。这是早期摩尼珠的典型形象，该形象中心为烛焰形摩尼珠，下方为莲蓬托，摩尼珠外为叶状装饰。雕凿于北周时期的第297窟，在其西壁有佛头顶珠，此珠为摩尼珠。其形象较之第285窟更为概括洗练，摩尼珠的烛焰形特征更为生动形象，它的外部装饰被取消，下部的莲托亦由前者的13瓣抽象提炼为5瓣莲叶。值得注意的是同是在西壁，还有双龙戏珠的图案，这里的龙是汉龙的形象，而龙珠则是摩尼珠形象，其形象不但与佛头摩尼珠近似，甚至还更为接近第285窟。第297窟的摩尼珠具有重要的意义，首先它演变成为一个简约的形象，更容易作为一种符号而更易传播；其次，用摩尼珠表现龙珠，这无疑丰富和拓宽了中国龙文化的内涵，更使此处的龙戏珠纹生成为文化融合的焦点，是龙戏火焰珠纹运用的一种铺垫。在此之后，摩尼珠的形象有了新的发展，并开始与火焰纹相结合。如第304窟（隋）西壁上的摩尼珠就有更进一步地改变，原先的烛焰形珠体演变为圆珠状，其外侧散发出蒸腾的火焰。又如第420窟（隋）西壁南侧上的火焰珠焰形则更为传神形象，至此摩尼珠的形象基本确立为此类火焰珠的样式。第45窟（盛唐）西壁的龛额上的摩尼珠，第108窟（五代）位于通道北壁上女供养人旁边幔帷上的摩尼珠，始建于五代在元代重修的第61窟，背屏南侧面飞天幔帷上的摩尼珠，安岳石刻（宋）毗卢洞8号，柳本尊右侧的佛头中的摩尼珠顶严以及元代瓷器上的摩尼珠纹等都基本保持并延续了这一形象。

综上所述，火焰珠纹是一种有着悠久历史的装饰图案，他们是佛教文化与传统文化共同作用的结晶。在元代之前它们广泛地存在于壁画、金属器物、服



图八// 敦煌壁画中的摩尼珠纹

1. 第285窟（西魏）东披窟顶
2. 第297窟（北周）西壁
3. 第297窟（北周）西壁
4. 第304窟（隋）西壁
5. 第420窟（隋）西壁南侧
6. 第407窟（隋）西壁龛内南侧
7. 第402窟（隋）西壁龛内北侧
8. 第401窟（隋）北壁龛顶
9. 第61窟（元）背屏南侧
10. 第108窟（五代）通道北壁

装、石刻等，而在元代之后，火焰珠的应用被拓展到瓷器之上，它除了保留了摩尼珠式的火焰珠形象外还结合了瓷器绘画的表现手段产生了新的变化，从而形成了更加完整、更富表现力的形象。瓷器上的火焰珠不单传承了传统形象的特点，更延续并丰富了传统观念的价值，生成为一些满载着存在意义的文化符号。它的存在不仅是出于装饰的需要，更因为它们所具备的文化旨向。

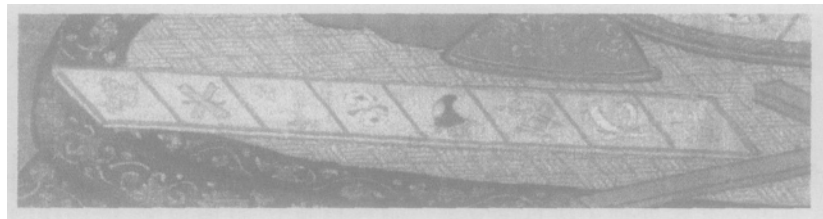
三 瓷器火焰珠纹的演变过程

1. 两种火焰珠纹的出现

通过前文对瓷器上火焰珠纹类型的归纳，我们可以看到，元代是瓷器火焰珠纹发展的关键时期，两种典型的火焰珠纹——摩尼珠和龙珠在瓷器上交相辉映。

摩尼珠形象在瓷器上大量出现是元代瓷器装饰的重要特征。在青花瓷上这一特征展现更为显著。究其原因，这与统治者对藏传佛教的顶礼膜拜和藏传佛教在内地广泛传播^[28]有着密切的关系，虽然元代统治者也允许道教、回教、基督教等宗教的存在^[29]，但是出于为最高统治政策服务的目的，

在瓷器上展示摩尼珠类的藏传佛教纹饰成为统治者意识形态要求的重要体现，也正是因为元代统治者对藏传佛教



图九// 秋庭戏婴图玩具图案

的热衷乃至佞佛^[30],使得寺院具备有丰裕的财力按佛事要求去专门订制做工精美的青花瓷器^[31]。因此大多数元青花上都出现有藏传佛教类的纹饰如西蕃莲纹、八吉祥纹^[32]、摩尼珠等也就不足为奇了。所以说,摩尼珠形象在元代瓷器上出现首先应是统治者宗教意识的一种体现。

元代瓷器上摩尼珠除了以连续的二方连续纹的形式装饰在器物口沿部、腰部外,主要还是与珍宝纹结合出现在碗、盘类的内底心及瓶、罐类的颈、肩、胫等部位^[33]。在与摩尼珠组合的图案里也有不少是汉族的传统吉祥纹饰,如珊瑚、犀角、双钱、如意、方胜等,它们至少从宋代开始就因深受汉族人民的喜爱而广为流行,如在宋代画家苏汉臣的著名作品“秋庭戏婴图”中我们就能从孩童的玩具上发现这一组图案(图九),又如在福建福州茶园山南宋墓出土的花罗裙裤上也有此类图案。通过摩尼珠和这些纹饰的结合我们可以看到藏传佛教在元代与汉族文化的融合。促成这种融合的原因是多方面的,一方面是统治者特别重视工匠,往往在战争的屠戮中惟工匠幸免,工匠一旦被俘获,即沦为工奴被集中在官营的手工作坊进行生产^[34]。这客观上使原来囿于不同地域、拥有不同文化背景的工匠相互学习交流成为必然。此外因战乱而大量发生的人口迁移,亦为这种交流提供了动力。以景德镇青花瓷器生产为例,它的兴起有极大的可能是与“靖康之变”后,磁州窑窑工南迁江西和元初吉州窑窑工的迁入有关^[35]。另一方面,窑工们的自我创造力对融合过程的影响也不容忽视。窑工们将众多经典的传统纹饰,如松、竹、梅、鱼、藻、缠枝花叶等与佛教纹饰结合使用,不但满足了统治者的要求,同时也传承了汉族的文化心理和生活习俗,元青花上带摩尼珠的珍宝系列纹就是最典型的例证。以这种高超的艺术处理技巧自如地把多种文化体现在一件器物上,这不能不说是窑工们创作智慧的结晶。

火焰龙珠纹是最常见的瓷器火焰珠纹,在元代瓷器上的火焰龙珠纹多被用于反映护佑佛法的佛龙类纹饰题材之中,这类佛龙在元代统治者规定五爪龙为皇家专用^[36]的情况下,多为三爪和四爪龙。正如上文所述,在瓷器上大量使用龙戏火焰龙珠,反映了佛教思想在元代社会中的广泛影响,同时也是佛教在融入汉地文化时进行自我改造的例证。虽然火焰龙珠纹在其发展的早期受到了摩尼珠样式的深刻影响,甚至可以说它们都有共同的符号表征对象,但是在与不同组合对象搭配的

过程中,他们形象的差别逐渐扩大,以至于在元代瓷器上我们可以看到两种不同样式的火焰珠纹。形成这种差别的原因是:不同的样式需要不同的组合环境。早期的摩尼珠因多出现在佛光相、头冠、华盖等造型中,因而不需要有复杂的变化。而瓷器上的摩尼珠则需与其它图案组成带状纹样装饰器物边、口、足处,同样也不能过于复杂,因此一个简约、形象、精练的摩尼珠符号恰当地满足了它所处环境装饰的需要。而火焰龙珠纹则为了配合历来都作为各类装饰的主体并愈加精美的腾龙形象,需要有更生动、更完整、更细腻的造型。尤其在使用绘制的手段表现龙那强烈的动态时,具有深厚思想和技法积淀的中国传统绘画必然会发挥巨大作用和影响,依靠挥洒自如、形神兼备的特性,挣脱工艺上的束缚将更多创作灵感付诸实现,创造出与升腾穿梭的神龙形象相适合的火焰龙珠纹。我们从“辽·张世卿墓后室南壁壁画”^[37]中就能看到火焰龙珠纹的这种变化趋势,在元代瓷器上,特别是在用釉下钴蓝瓷绘的方式进行装饰表现的青花瓷中则有更为精美传神的形象出现。

2. 摩尼珠纹的消失和火焰龙珠纹的传承

从明代开始,瓷器上摩尼珠的形象渐不复见。这应与统治者调整宗教政策有关。鉴于元代的极端的佞佛行为所引发了一系列的社会冲突和矛盾^[38]从而加速元朝覆灭这一教训,明代统治者从朱元璋开始就重视并积极调整宗教政策,加强对宗教的管理,如设立僧录司、道录司等机构和制度以检束教众严守戒规^[39],针对元统治者崇奉藏传佛教的流弊,大力扶持汉地传统佛教^[40]。虽然清代帝室也崇拜藏传佛教,但总体方针仍是要对佛道加以抑制^[41]。在这种形势下,带有浓厚藏传佛教气息的图案自然不会像在元代那样受到广泛的欢迎。伴随着瓷器特别是青花瓷器在民间的广泛使用,瓷器上的装饰图案也越来越趋向民俗化、生活化。因此摩尼珠纹也就逐渐失去了赖以存在的氛围并为历史所淘汰。

相对于摩尼珠纹的消失,火焰龙珠纹依然保持了强大的生命力,被广为运用在明清时期的瓷器上。它之所以拥有如此魅力,是因为火焰龙珠纹已不是某种单一文化的象征,而是兼具了已经深植于中华文明中的儒、佛、道三教思想,成为能够为社会广大阶层均能接受的一种文化符号。如果说“龙赶火焰珠”的形象代表着至高无上的封建皇权,是儒学宗法纲常思想的体现,“飞龙拥珠”则是对佛教护法思想的表现,那么瓷器上的“双龙拱

珠’亦可成为修道炼丹以求成仙思想的象征。例如,我们在“清雍正·青花龙纹香炉”这么一件典型的道教供器^[42]上所看到的硕大火焰龙珠形象,应是窑工们为了着重表现道教文化中必不可少的金丹形象而特意进行适当艺术夸张的结果。

明清两代,儒、佛、道在为封建宗法制度服务的前提下,相互影响、相互渗透,从而整合成为一个整体——中国传统文化,火焰龙珠纹则是中国传统文化中最形象的符号。瓷器上的火焰珠纹曾经分别作为某几种文化的特定符号而具有特定的指向性,一段时期里它成了某些意志的具体表征物,但是在中华文明浩瀚的海洋里,在华夏文化深厚的包融力下,瓷器火焰珠纹最终作为佛修心、道养身、儒治世三教合一思想的体现,以不断地世俗化、社会化的方式转化为具有广泛美好意象的符号图案而深深地印记在人们心中。

[1]本文中,传统火焰珠与瓷器火焰珠是两个不同概念,前者特指包含了瓷器火焰珠纹的各类火焰珠纹的总称。

[2][5]中国陶瓷全集编辑委员会编:《中国陶瓷全集·元》(上),上海人民美术出版社2000年。

[3][4][9][10][11]中国陶瓷全集编辑委员会编:《中国陶瓷全集·元》(下),上海人民美术出版社2000年。

[6]国家文物鉴定委员会:《文物鉴赏丛书——陶瓷(一)》,文物出版社1995年,第126页。也有专家将这种纹饰称之为杂宝纹,本文中为避免概念冲突统一将元代瓷器上的这类纹饰称为琛宝纹。

[7]许慎:《说文解字》,社会科学文献出版社2005年,第19页。

[8]王先谦:《后汉书集解》,中华书局1984年,第613页。

[12]因释迦牟尼说法时声色洪亮似海螺吹奏之音,故将海螺称为法螺。海螺在藏传佛教中还与龙王有关,佛陀使用的海螺是龙王所赠。详见向红笈译《喜马拉雅的人与神》,青海人民出版社2004年,第85~88页。

[13]韩维志译评:《庄子》,吉林文史出版社2004年,第176页。

[14][16]马承源主编:《中国青铜器》,上海古籍出版社1988年,第338、339页。

[15]何新:《诸神的起源——中国远古太阳神崇拜》,光明日报出版社1996年,第5页。

[17]唐明邦:《周易评注》,中华书局1995年,第2、3页。

[18][19]李西兴主编:《黄帝陵与龙文化》,上海古籍出版社1994年,第55、52页。

[20]杨富学、杜斗城:《辽鎏金双龙银冠之佛学旨趣——兼论辽与敦煌之历史文化关系》,《北方文物》1999年第2期,第21~25页。

[21]本文中佛龙是指源自佛教经义中的龙,下同。

[22]本文中汉龙是指源自中国本土古史传说中的龙,下同。

[23]八部众为:天、龙、夜叉、乾达婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩呼罗迦。此外又有大龙王(《法华序品》),还有五类龙王(《央集经须弥藏品》)、七龙王(《胜经》)、八十一龙王(《名义大集》)、一百八十五龙王(《云轮请雨经》)。

[24]郭伯翔编:《佛教词语译释》,镇江市民族宗教局刊印1998年,第206~210页。

[25]杜甫:《赠蜀僧间丘师兄》诗中赞曰:“惟有摩尼珠,可照浊水源”。引自[清]彭定求等编:《全唐诗》第219卷,中华书局1960年,第2304页。

[26]实叉难陀译:《大方广佛华严经》,宗教文化出版社2001年,第134页。

[27]郭俊叶:《敦煌火珠图像探微》,《敦煌研究》2001年第4期,第43~46页。

[28]王志平:《帝王与佛教》,华文出版社1997年,第198~209页。

[29][30][39][41][日]鎌田茂雄:《简明中国佛教史》,译文出版社1986年,第281、282、288、292页。

[31]冯先铭先生主编《中国陶瓷》一书中“元青花针对国内市场主要生产过一些庙宇供瓷和少数陈设瓷”的观点也可从另一角度证明元代佛教对瓷器的影响。

[32]白化文:《七宝与八吉祥》,《佛教文化》1994年第2期,第27~32页。标准的八吉祥分别是法轮、法螺、宝伞、天盖、莲花、金鱼、盘长(肠),七宝:马宝、女宝、白象宝、居士宝、金轮宝、珠宝(摩尼珠)和主兵臣宝,在元代瓷器上并没有出现摩尼珠与其它六宝结合的图案。冯先铭先生在《中国陶瓷》中认为八吉祥在元代尚未有固定形式,参见第460页。

[33]吴明娣:《宋元时期瓷器与汉藏文化艺术交流》,《中国古陶瓷学会编·中国古陶瓷研究》,紫禁城出版社2005年,第384~391页。

[34]尚钺主编:《中国历史纲要》,人民出版社1980年,第277~278页。

[35]方季莉:《景德镇民窑》,人民美术出版社2002年,第38~39页。

[36][明]宋濂撰:《元史》,中华书局1976年,第834页。

[37]河北省文物研究所编:《宣化辽墓壁画》,文物出版社2001年,第59图。

[38][法]勒尼·格鲁塞:《草原帝国》,青海人民出版社1991年,第330~331页。

[40]王志平:《帝王与佛教》,华文出版社1997年,第212页。

[42]炉上铭文为:信士弟子张文锦许 奉敬太白老爷座前香炉供奉 雍正八年日吉祈保生意大顺 其中“太白老爷”应为太白金星,为道教崇奉的七位星神之一。七位星神指日、月、岁星(木星)、荧惑星(火星)、太白星(金星)、辰星(水星)、镇星(土星)。五星又称五曜,和日、月合称七曜,尊之为星君。