

首都博物馆
珍品
品集萃

第一辑

首都博物馆

编

首都博物馆编纂委员会

主 任：郭小凌

副 主 任：白 杰 韩战明

委 员：靳 非 齐密云 黄雪寅 杨文英 杨丹丹 龙霄飞
彭 颖 齐 玫 鲁晓帆 刘绍南 黄春和

编 辑：孙芮英 张健萍 杨 洋 裴亚静 杜 翔 龚向军 李吉光

《首都博物馆珍品集萃》第一辑

主 编：武俊玲

副 主 编：冯 好 邢 鹏

撰 稿：（按照拼音顺序排列）

迟海迪 丁炳赫 黄春和 李 兵 李文琪 刘 丞 柳 彤 龙霄飞
马英豪 倪 葭 裴亚静 王丹青 王 江 王显国 武俊玲 邢 鹏
熊文彬 闫 娟 杨静兮 叶 渡 于力凡 张彩娟

摄 影：（按照拼音顺序排列）

谷中秀 胡 锤 梁 刚 刘志岗 （日）六田知弘 罗 征 朴 识
司 冰 田明洁 王 璘 张京虎 赵 山 钟 珊

图片编辑：白 琳 苑 雯 韩 晓 杨 妍 吴 瑾

序言

郭小凌

北京拥有约 70 万年人居历史、3000 多年建城历史、800 余年建都历史。如此悠久的历史、深厚的积淀，在世界首都之林中是唯一的。首都博物馆作为古都北京的城市博物馆，一贯奉“典藏京城历史，薪传中外文明”为圭臬，承担着守护和传播北京悠久、深厚的历史文化遗产的重任。

评判一座博物馆，一个重要指标是该博物馆藏品的质量与数量。当然还有其他衡量标准，譬如馆舍条件、展览创意、陈列设计、设备设施、观众服务、观众数量、文保技术、科研能力等，但藏品的质量和数量是对一个博物馆进行价值评估的最重要参数。

博物馆的使命不是单纯晒宝。所谓镇馆之宝是一种宣传手法，就博物馆人而言，没有什么镇馆之宝，所有文物都是珍贵的、独特的、不可再生的，都是人类文化的瑰宝。而且对文物价值的评估具有相对性，一个时

代的人认为最好的藏品，在另一个时代由于价值评判标准发生变化，就可能不是最好的。但这并不妨碍我们根据自身所处的时代，精选出若干件有代表性的文物，与卢浮宫精选 3 件、30 件珍品的做法一样。

目前首都博物馆藏品约有 12 万件套 20 余万件，如果算上 88 万枚钱币，则有百万件之多。迄今已陆续出版了一些介绍其中部分幸存数量极少，甚至是孤品的文物的文字和图录，然百不及一，尚不能满足社会各界对首都博物馆的要求。有鉴于此，自 2006 年新馆开放以来，首都博物馆人便致力于让文物说话，努力办好展览，服务观众。我们策展人员力求深度解读北京及中外优秀历史文化的努力业已获得广泛的社会认可，积累了较为丰富的经验。如何将学术研究与通俗科普和谐统一在文物出版物中，是我们一直在思考的“薪传”问题。

以本书为开端的《首都博物馆珍品集萃》系列丛书便是我们思考的产物。它基于以往研究和出版经验，荟萃我馆相对最具代表性的藏品，以深度解读的形式，供读者细品京华风韵。本书作为第一辑，收录了36件珍稀文物，系统呈现北京历史文化的特质。它们涵盖首都博物馆藏品的主要门类，包括瓷器、玉器、青铜器、佛教造像、金银器、书法、绘画、民俗、织绣、工艺杂项、石刻碑帖等。它们的历史价值、艺术价值和科学价值难以估量，且大多和北京地区密切相关，或出土于北京，或制造于北京，或应宫廷要求制作，或为皇室收藏。

例如本书收录的年代最早的文物，是北京平谷区刘家河商墓出土的金臂钏，其浓郁的北方草原文化元素显示了独特的地理区位对北京历史走向的影响。紧随其后的，是揭开了北京建城之始这一聚讼千年之谜的出土铜器克盃、克罍与董鼎，以及堪称北京地区西周青铜艺术巅峰之作的伯矩鬲。同属西周的班簋发现于北京废铜堆，铭文多达197字，它应与清宫收藏、著录于《西清古鉴》的一件班簋属同一套簋。再如石景山区出土的西晋幽州刺史夫人华芳墓志是推定古蓟城西垣位置的重要材料。而延庆县出土的北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像、顺义区辽代舍利塔出土的定窑白釉童子诵经壶、丰台区金代贵族墓葬出土的青玉龟游荷叶玉饰、庆寿寺海云和尚塔出土的蒙古汗国时期火焰纹堆补绣僧帽、元大都遗址出土的青白釉水月观音菩萨像与青花凤首扁壶、制作于宫廷的永乐大成就者毗瓦巴像等文物，则进一步揭示了北京从古至今所发挥的南北、东西文

化交会通融的枢纽功能。

应宫廷要求制作的文物有明洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐、成化斗彩葡萄纹对杯，清雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶、乾隆缙金十二章龙袍与外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶等。由皇亲贵胄收藏的文物包括刻有《晋王献之小楷书曹植洛神赋》的玉版《十三行》、元代白玉凌霄花饰件、明代董其昌楷书《燕然山铭》卷、唯一出土的“子刚”款夔凤纹玉卮等。这些世所罕见、精美绝伦的文物珍品堪称不同时代中华优秀传统文化代表作。

收入本书的文物无论产自何地，最终会聚北京，正所谓“四方之货，不产于燕，而毕聚于燕”（明代张瀚《松窗梦语》卷四《百工纪》）。它们展现了古都北京作为近古华夏文明政治、经济、文化中心的多重角色，兼容并包的多元文化胸怀。

2014年2月25日，习近平总书记视察首都博物馆时发表重要讲话：“搞历史博物馆展览，为的是见证历史、以史鉴今、启迪后人。要在展览的同时高度重视修史修志，让文物说话，把历史智慧告诉人们，激发我们的民族自豪感和自信心，坚定全体人民振兴中华、实现中国梦的信心和决心。”首都博物馆贯彻落实习总书记的讲话精神，希望以展览、教育活动、图书等多种教育手段与公众共享文化遗产资源，为实现中华民族的伟大复兴做出贡献。本书之后，首都博物馆还将不断以文物精解的形式推出新著。

本书撰稿人以首都博物馆研究人员为主，同时邀请了少数馆外知名专家。他们都秉承实事求是的治学态度，力求为读者献上一本言之有据、有物的读物。诚恳期待读者喜欢这本书，并对不足之处提出宝贵意见。

目录

商、周

金臂钏	王显国	010
克盃、克罍	王丹青	019
虢鼎	于力凡	030
伯矩鬲	于力凡	040
班簋	于力凡	051

魏、晋

“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像	邢 鹏	061
幽州刺史王浚夫人华芳墓志	马英豪	070

宋、金

定窑白釉童子诵经壶	武俊玲	080
《宣示表》本帖刻石	马英豪	094
王献之书《十三行》玉版本刻石	叶 渡	106
青玉龟游荷叶玉饰	闫 娟	113

蒙元

火焰纹堆补绣僧帽	柳 彤	120
鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷	李文琪	131
赵孟頫书小楷《大乘妙法莲华经·卷五》	邢 鹏	144
白玉凌霄花饰件	张彩娟	163
景德镇窑青白釉水月观音菩萨像	武俊玲	170
景德镇窑青花凤首扁壶	裴亚静	191
钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶	王 江	204
嵌螺钿广寒宫图漆器残片	丁炳赫	210
西藏丹萨替风格铜镀金广目天王像	黄春和	217

明

青花折枝花卉纹荷叶盖罐	裴亚静	235
铜镀金大成就者毗瓦巴像	刘 丞	250
沈周《仿倪雲林山水图》卷	倪 葭	259
斗彩葡萄纹杯	王 江	270
鑲花山水人物金八方盘	柳 彤	277
董其昌楷书《燕然山铭》卷	李文琪	287
白玉“子刚”款夔凤纹玉卮	闫 娟	304

清、民国

袁江《骊山避暑图》与袁耀《巫峡秋涛图》	倪 葭	312
珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶	龙霄飞	323
四世班禅大师铜像	熊文彬	330
外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶	李 兵	342
青玉瓜瓞绵绵洗	张彩娟	353
白玉花叶蕃莲纹碗	闫 娟	359
緞金十二章龙袍	迟海迪	365
青花御窑厂图圆瓷板	邢 鹏	377
《三百六十行画册》	杨静兮	393

金臂钏

王显国

时代：商中期（前 14 ~ 前 13 世纪）

尺寸：环径 12.5 厘米，重 79.8、93.7 克

出土信息：1977 年出土于北京市平谷县南独乐河公社刘家河商墓

1977 年 8 月，北京市平谷县刘家河商代中期墓葬出土铜、金、玉、陶等类器物 40 余件。除青铜礼器出土于墓葬南端的二层台外，金饰、玉饰、铜人面具及铁刃铜钺等均出土于墓葬底部。¹其中金器共出土 5 件，制作精美，器型较大、完整；各式器物如金臂钏、金笄、金耳饰等，自成体系，不仅说明了我国具有使用金器的悠久历史，也为我国金器工艺的产生、发展研究提供了线索。

刘家河商墓出土的金器形成一个佩饰组合，且器形、重量较大，总重量达 289 克。商中期及以前的墓葬出土的金器仅此一例，说明该墓主人的身份非同一般。此外，刘家河商墓中陪葬了鼎、鬲、甗、爵、三羊罍等 16 件青铜礼器，及其他青铜器、玉器等，与中原地区出土的商系青铜器、玉器形制类似，

进一步说明该墓主人尊崇的社会地位。关于墓主人的身份，学者根据出土器物组合及文献推测为一个方国的国君，或系商王朝任命的贵族。²

金臂钏（图 1）³是刘家河商墓出土的精美金器之一。金臂钏一副两件，形制相同：以金条弯成环形，两端呈扁平扇面形。器物造型简洁、别致，器面光净，色泽金黄。该器是研究商代北方草原文化金制品形制、工艺的重要实物资料，同时也填补了北京地区商代中期出土金器的空白。因此，多年来刘家河金臂钏受到较多学者的关注。如齐东方、马健、江楠等先生对金臂钏的形制、制作工艺进行过研究，并取得较多的成果。不过，有关金臂钏的探讨仅是在上述学者的文中偶有涉及，还需深入研究。

一 刘家河金臂钏的制作工艺

（一）金臂钏合金成分

商周时期出土的金器大多较小，系自然金制成。刘家河金臂钏器型较大，所用黄金量较多。其合金成分很早就引起重视。1977年，刘家河墓出土金器经平谷县人民银行鉴定，含金量为85%；关于其他含量经北京钢铁学院光谱定性分析，含有较多的银及微量的铜等，未见其他杂质。⁴此后对刘家河金器的研究多引用该检测结果。

不过，刘家河墓出土金器有5件，平谷县人民银行未必对金臂钏进行过检测。为了解刘家河金臂钏的主要合金成分，利用X-射线荧光分析仪（XRF）对其进行无损检测。现将两件金臂钏的主要合金成分列表，如表1所示。

刘家河金臂钏的检测结果与平谷县人民银行的检测结果相近，但也略有差异。从成分分析结果看，刘家河出土的金臂钏不是纯金制品，而是金银合金制品。其中，金、银是主要成分，金含量最多，在86.42% ~ 90.44%；银含量次之，在9.07% ~ 13.12%。此外，金臂钏中还含有少量的铁、铜、锡等，但含量均低于0.2%，它们显然是杂质成分。因此，金臂钏是含金量较高的金银合金制品。

由表1可知，两件金臂钏合金成分较为接近，但二者也有一些区别。金臂钏1中金平均含量约为90.17%；银含量约为9.20%。金臂钏2的金含量比前者略低，平均含量约为86.54%；银含量高于前者，约为12.93%。不过，二者的铁、铜含量相近。可见，虽然刘家河出土的两件金臂钏形制相同，但两者的金、银含量有较为明显的差异，说明两件器物并非由同一原料制作而成。



图1 刘家河商墓出土金臂钏

表 1 刘家河金臂钏合金成分分析结果							(单位: %)
编号	检测位置	Au	Ag	Fe	Cu	Sn	总量
金臂钏 1	端面(有文物号)	90.21	9.07	0.13	0.10		99.51
	端面(无文物号)	90.44	9.21	0.16	0.12	0.11	100.04
	中段	89.87	9.33	0.19	0.12		99.51
金臂钏 2	端面(有文物号)	86.46	12.93	0.12	0.08		99.59
	端面(无文物号)	86.74	13.12	0.08	0.07		100.01
	中段	86.42	12.75	0.20	0.12		99.49

检测单位：首都博物馆文物保护分析实验室。

为了解刘家河金臂钏的合金成分特点及材质，可将其与其他早期金器检测结果进行比较。夏商周时期的金器出土较多，部分器物曾做过科技检测。如黄维、曾中懋、肖璘等曾对部分甘肃火烧沟四坝文化、临潭县齐家文化，山西省石楼县桃花庄村商代遗址⁵，四川三星堆祭祀坑⁶及金沙遗址⁷等遗址的出土金器合金成分进行分析，见表 2。经检测金器基本是金银合金制品，且均以自然金制作而成。其中，金含量在 82% ~ 97%，银含量在 0 ~ 16.4%，铜含量较低或未检测到。刘家河金臂钏也是金银合金制品，金、银含量与上述金器相差不大，且铜含量均在 0.2% 以下。可见，刘家河金臂钏材质也应该是自然金。不过，尽管早期金器材质同系自然金，但各地自然金中主要成分金、银的含量有些差别，反映了不同地区自然金合金成分的特征。

（二）金臂钏制作工艺

早在夏商之际，中国的先人们开始认识和使用黄金。如甘肃玉门火烧沟遗址发现的

金耳环、金鼻环等，距今在 3600 年以上。⁸金的熔点为 1063.43℃，液态时流动性较好，冷凝时间较长，适于制作精细的器物。⁹同时，金质地柔软、延展性强，又适于直接捶打成器。至商代时，金器的制作已具有较高的水平，人们基本掌握了铸造、锤揲、贴金、包金、掐丝等金器制作工艺。¹⁰

刘家河商代墓葬出土金臂钏器形较大，时代较早，其制作工艺受到学者的关注。齐东方先生推测金臂钏以锤揲制作的可能性较大¹¹；段渝先生认为该器有可能先熔铸，再将两端捶成扇面形，然后弯曲而成¹²。以上说法都是推测，没有明确的证据。

本文结合实物观察与合金成分分析的方法，对刘家河金臂钏进行探讨，以获取制作技术信息。金臂钏表面形貌及局部细节观察结果显示，金臂钏采用熔铸、锤揲、打磨等工艺精制而成。

首先，将金块熔铸成金条。商代青铜铸造技术趋于成熟，为金臂钏的浇铸提供了技术支持。金臂钏的局部留有铸造痕迹。如金臂钏 1 扁平端内侧面，表面未经打磨处理，残留了局部铸造缩孔。金臂钏的 XRF 检测

结果显示，虽然两件金臂钏成色有差异，但每件器物各部位的成分没有明显区别，说明其材质混合较为均匀，应该是熔铸的结果。

其次，金条经捶打修整，两端渐成扁平状。金臂钏两端扁平，圆形金条中段略细，直径约为3毫米，靠近两端逐渐加粗，直径增至4毫米。两件金臂钏的表面留有锤揲痕迹。如金臂钏1的表面有多处锤揲裂纹及金叠压痕迹（图2）；两端的内侧面发现有锤打留下的凸棱。

再次，打磨金臂钏并弯曲成型。金臂钏通体光滑，局部留下打磨痕迹，说明金条经

熔铸、锤打成型后，表面进行打磨处理。金臂钏环内侧表面锤打裂纹出现规律的小褶皱（图2），应是金条弯曲时挤压而成。可见，金臂钏锤打、打磨后才弯曲成圆形的。

最后，器身的修整。金臂钏的中段并非完全成圆形，其上、下两侧及内侧发现有时断时续的小平面（图3）。从小平面的形貌看，有些较为平整，有些凸凹不平，甚至有水平的打磨或切削痕迹，说明这些平面是经锤打、打磨或切削而成。而其外侧面未发现此现象，且小平面明显破坏了光滑的器身，推测这些平面是金臂钏弯成圆形时造成了一些瑕疵，

表 2 夏商周部分金器合金成分分析结果							
出土地点	器物名称	检测数量	检测结果				材料来源
			Au	Ag	Cu	其他	
甘肃火烧沟四坝文化	金耳环	15	92%~97%	0~7.2%	未检测到	两件含有铁，0.2%~0.4%	①
甘肃临潭县齐家文化	金耳饰	2	91.6%~91.8%	8.3%~8.4%	未检测到		①
山西省石楼县桃花庄村商代遗址	金耳环、带饰等	5	91.8%~93.3%	5.7%~7.5%	未检测到		①
四川三星堆祭祀坑商周遗址	金面具、金带、金箔等	14	82.451%~86.194%	11.006%~14.795%	0.09%~0.81%	钽含量为 1.120% ~ 1.947% 和微量的铜、铁、铝、锌等	②
四川成都金沙村商周遗址	金面具、蛙形饰等	12	83.3%~94%	5.1%~16.4%	0.2%~1.6%		③

资料来源：① 黄维，《马家塬墓地金属制品技术研究》，北京大学出版社，2013；
② 曾中懋，《三星堆祭祀坑出土金器的成分分析》，《文物科技研究》2004年第2辑；
③ 肖璘、杨军昌、韩汝玢，《成都金沙遗址出土金属器的实验分析与研究》，《文物》2004年第4期。



图2 金臂钏表面裂纹处的小褶皱（显微摄影：
首都博物馆文物保护分析实验室）

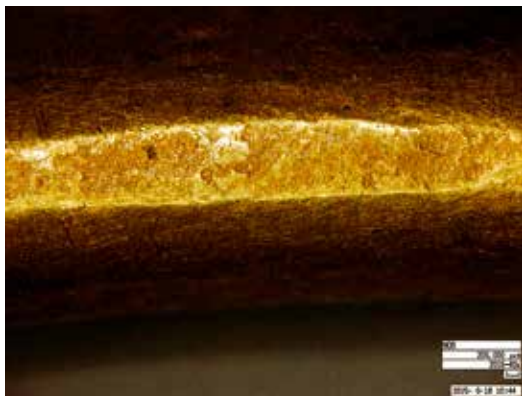


图3 金臂钏侧面的小平面（显微摄影：
首都博物馆文物保护分析实验室）

后期对其进行打磨或切削而留下的痕迹。

由此，我们可以推测出刘家河金臂钏的制作工艺流程。先是将金块熔融，浇铸成长条形；随后，将金条锤打成形并做打磨处理；最后，将器物弯成圆形，再经锤打、打磨等修整。刘家河金臂钏设计简洁大方，制作精美，实用性较好。其呈开口环状，适于不同人佩戴；圆形的金条及扁平状端口，使佩戴较为安全舒适。¹³

二 刘家河金臂钏受早期北方草原文化的影响及传播

（一）商及以前“臂钏”型器物的出土

前文已及，刘家河墓葬年代约在商代中期，故金臂钏的制作年代在商中期或以前。

臂钏出现的时代较早，在商及以前的出土文物中，发现了一些铜臂钏，如朱开沟文化出土圆筒状铜臂钏，但其形制与刘家河金臂钏明显不同。不过，四坝文化、朱开沟文化、夏家店下层文化等遗址的出土器物中，发现较多形似“金臂钏”的耳环、手镯等类装饰品（图4）。

四坝文化是分布于甘肃河西走廊的青铜时代文化，约在公元前1600至公元前1400年。¹⁴该文化出土较多青铜耳环、手镯及金银鼻环等饰品，形制与刘家河金臂钏类似。其中，铜耳环数量较多，由横断面为圆形的铜丝弯成桃形，两端扁形，相互连接或搭接；铜手镯与耳环形制相似，铜丝横断面为圆形，整体呈椭圆形，但个体较大、铜丝较粗，最大直径达7厘米。¹⁵此外，火烧沟遗址中发现中国最早的金耳环、金银鼻环。金耳环以细柱状金丝弯成环状，两端锤打至扁平，直径为0.3~0.5厘米，重5克；金、银鼻环各一个，二者皆以金属丝弯成开口圆环，两端呈扁状，

金鼻环重 9.3 克，银鼻环重 4.85 克。¹⁶

内蒙古朱开沟文化约在夏代晚期以前，出土了较多青铜装饰品如铜臂钏、指环、耳环等，但这些遗物的形制与刘家河金臂钏类似的仅有一件铜臂钏。该器以直径为 0.25 厘米的青铜条弯成环状，铜条锻造而成，横断面呈圆形，两端扁平，整个器物直径为 5.5 厘米。¹⁷

夏家店下层文化出土较多形似金臂钏的铜耳环。赤峰市二道井子遗址出土铜耳环一件，该器由扁平状铜条弯成圆环形，两端扁平状喇叭口相接；外径为 4.9 厘米，内径为 3.8 厘米，厚为 0.4 厘米。¹⁸ 赤峰市敖汉旗大甸子墓葬出土铜耳环 26 件，其中 14 件呈圆形，大者直径为 4 厘米，小者直径为 3 厘米左右。环横截面略呈圆形，直径都在 1.5 ~ 2 毫米。圆环都有一段铸就的宽扁处，在此处锉断开口，用以钳夹或穿透耳轮。¹⁹

以上三种考古学文化时代大致相同（约在商早期及以前），分布地域从中国西北部一直延伸到东北部，涵盖了整个北方地区。

虽然各文化的地理位置不同，但都出土了形似刘家河“金臂钏”的装饰品，尤其是四坝文化、夏家店下层文化出土较多。这些器物以横截面呈圆形或椭圆形的金属丝围成圆形，两端扁平。材质以青铜为主，金、银较少。器物种类有耳环、手镯、鼻环等，形制较小，均为装饰人身的小饰件。此类器物在商周时期北方地区出土较多，中原发现很少，南方则未发现类似的器物。可见，早期北方草原文化局部地区较为流行这种两端扁平的圆环形小装饰品。

刘家河金臂钏与上述耳环、手镯、鼻环等形制相同，且同为人身装饰品，说明金臂钏受到了早期北方青铜文化的影响。此外，刘家河商墓中还出土金耳环一件，该器一端呈扁喇叭形，另一端作尖锥形。在四坝文化、朱开沟文化及夏家店下层文化中，发现了类似的金或铜耳环²⁰，进一步说明刘家河墓地金器与上述文化存在内在联系。从刘家河墓地遗址的地望看，金臂钏应该受到夏家店下层文化的直接影响，也有可能就是该文化的遗物。

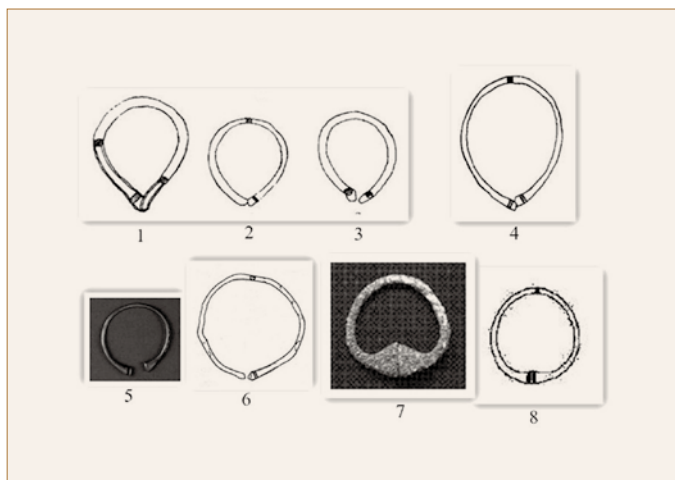


图 4 商以前两端扁平环状装饰品比较

- 1~3. 铜耳环（四坝文化）
4. 铜手镯（四坝文化）
5. 金鼻环（玉门火烧沟遗址）
6. 铜臂钏（朱开沟文化 M4035:2）
7. 铜耳环（二道井子 F6:12）
8. 铜耳环（大甸子 M683:7）

(二) 刘家河金臂钏对周边地区的影响

四坝文化、朱开沟文化均出土了两端扁平的铜臂钏，不过这两个遗址出土的铜臂钏形制较小，最大直径为 7 厘米。刘家河商墓出土的金臂钏直径达 12.5 厘米，重量分别为 79.8 克、93.7 克，是目前发现最早也是最大的金臂钏。商中期以后，金臂钏的出土数量

明显增多。据统计，商周时期累计出土金臂钏 14 件，其中 11 件形似刘家河金臂钏，²¹说明该型金臂钏较为流行。同时，天津蓟州张家园墓葬发现形似“臂钏”的金耳环。现将各地出土该型文物情况列表，如表 3 所示。

不同地区出土器物形制也略有差异。金臂钏、耳环等形制类似（图 5），多以横断面为圆形的金条弯曲成环状，两端扁平。不

表 3 商周时期出土的两端扁平环状金臂钏、金环、金耳环							(单位: 件)
序号	出土地点	名称	年代	数量	尺寸	重量	描述
1	北京平谷 刘家河墓地	金臂钏	商中期	2	环径 12.5 厘米, 金 丝 径 0.3~0.4 厘米	一件为 93.7 克, 一件为 79.8 克	金条相对弯成开口环形, 两端扁平
2	河北卢龙 东阙各庄 (卢 东 M1: 4)	金臂钏	商晚期	2	环径 10 厘米		形制相同, 圆形, 有缺口, 钏身圆条形, 缺口扁平状 ²²
3	河北丰润 高丽铺遗址 ²³	金臂钏	商代	1	直径 5 厘米	1.7 克	
4	辽宁喀左 和尚沟 M1	金臂钏	商末 周初	2			金丝弯成开口的圆环形, 两端扁平 ²⁴
5	天津蓟州 张家园 ²⁵	金耳环	商末 周初	2	周长 23 厘米、21 厘 米, 环径 5.5 厘米、5.3 厘米		87M1, 以直径 1.5 毫米的金丝弯曲 成椭圆形的环状, 两端砸扁搭茬
				2	周长 19 厘米、20 厘米, 环径 4.7 厘米、5.2 厘 米		87M3, 以直径为 2 毫米的金丝弯曲而 成, 形状同上
				2	周长 19.2 厘米、20 厘 米		87M4:3, 以直径为 2 毫米的金丝弯曲 成开口圆环, 两端扁平 ²⁶
6	河北滦州 后迁义	金耳环	商末 周初	3			金丝弯成环形, 两端扁平搭茬
7	河北迁安 小山东庄 QXM1: 2、 QXM1: 3	金臂钏	西周	2		一件 21 克, 一件 15.5 克	形制基本相同, 环形, 有缺口, 钏身呈 圆条形, 两端扁平呈弧状、三角状 ²⁷
8	内蒙古宁城 汐子北山嘴 M7501	金环	西周晚 期至春 秋早期	1	环径 4.6 厘米, 环厚 0.15 厘米	6.89 克	扁平圆环形, 两端为扁喇叭形 ²⁸
9	内蒙古宁城 南山根 M101	金环	西周晚 期至春 秋早期	1	环径 5.1~5.5 厘米	10.5 克	扁平椭圆形, 环的接口处稍宽 ²⁹

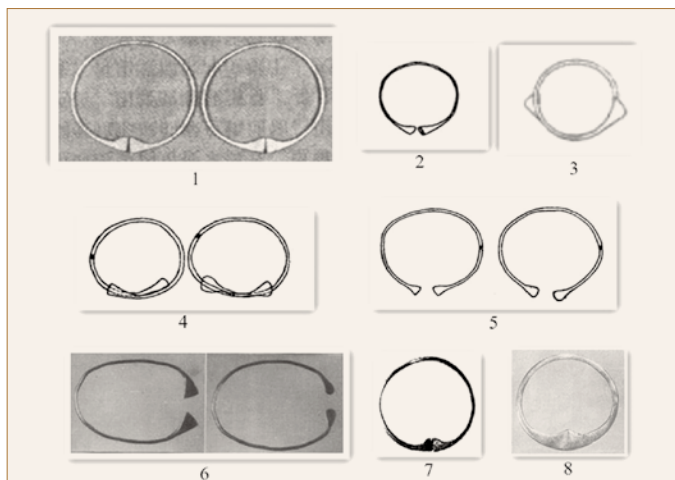


图5 商周时期金臂钏与金耳环比较

1. 金臂钏 (刘家河商墓)
2. 金臂钏 (喀左和尚沟 M1)
3. 金耳环 (滦州后迁义)
4. 金耳环 (蓟州张家园 87M3)
5. 金耳环 (蓟州张家园 87M4)
6. 金臂钏 (迁安小山东庄 QXM1: 2、QXM1: 3)
7. 金环 (宁城汐子北山嘴 M7501)
8. 金环 (宁城南山根 M101)

过，内蒙古宁城县出土的金环与其他几件器物相比，形制有些变化。该县两处墓葬出土的金环(金臂钏)，皆以扁平状金条弯曲而成，其中南山根 101 号墓出土的金环两端闭合。形制的不同反映了该地区工艺及审美特点。

金臂钏的大小差别也较大。北京刘家河与河北卢龙东阕各庄出土的金臂钏直径达到 10 厘米及以上，其他各地出土金臂钏、耳环的直径多在 4 ~ 7 厘米。其中，较小的金臂钏应该是手镯，而刘家河及卢龙东阕各庄的金臂钏尺寸较大，可能是戴在上臂的装饰品。

由表 3 可知，北京、河北等地有 9 处商周时期墓葬出土形似刘家河金臂钏的装饰品。其中，河北省出土数量最多，在卢龙、丰润、滦县、迁安 4 县共出土 8 件；内蒙古次之，宁城县 2 处墓葬出土 2 件；北京、天津、辽宁各有 1 处，不过天津出土多达 6 件。这些墓葬的分布区域较为接近。河北、天津的 5 处遗址均在平谷刘家河东部沿线，距离较近；内蒙古宁城县、辽宁喀左县在北京东北部，两处遗址也相隔不远。可见，这些遗址的分布较为集中，主要分布于长城沿线以

东狭长地带，有较强的地域性。这些遗址中，刘家河商墓年代最早，后期的金臂钏及耳环应该是其往东影响与传播的结果。

刘家河金臂钏以自然金为材质，经熔铸、锤揲、打磨等工艺制作而成。其形制简洁，装饰性强，具有鲜明的地方特点。同时，金臂钏是北京地区商墓出土的唯一一套成组的金佩饰重要器物，为研究商代北方地区金制品的制作工艺及装饰艺术的发展等，提供了重要的实物资料。

刘家河金臂钏的年代属商代中期，诸多形似此金臂钏的金、铜质装饰品出自河北北部、内蒙古东南部和辽宁西部等地，年代均较晚，多属商末周初或西周之际至春秋早期，明显受到以刘家河商墓为代表的文化的影响。从空间方面考察，平谷刘家河出土的这种扁喇叭口形金臂钏，有从燕山南麓向东和向燕山北麓及辽西丘陵地区施加影响并不断扩张的趋势。

(该文刊发于《博物院》2018 年第 6 期)

注释:

- 1 袁进京、张先得:《北京市平谷县发现商代墓葬》,《文物》1977年第11期,第1~8页。
- 2 王丹:《北京平谷刘家河商代墓葬研究》,硕士学位论文,首都师范大学,2008,第51~52页。
- 3 本书中凡首都博物馆藏品图片均不注来源。
- 4 袁进京、张先得:《北京市平谷县发现商代墓葬》,《文物》1977年第11期,第5~8页。
- 5 黄维:《马家塬墓地金属制品技术研究》,北京大学出版社,2013,第153~155页。
- 6 曾中懋:《三星堆祭祀坑出土金器的成分分析》,《文物科技研究》2004年第2期,第178~182页。
- 7 肖麟、杨军昌、韩汝玢:《成都金沙遗址出土金属器的实验分析与研究》,《文物》2004年第4期,第78~89页。
- 8 马洪连:《甘青宁新地区出土的早期金银器考述》,《丝绸之路》2003年第2期,第20~22页。
- 9 陈振中:《先秦金器生产制作工艺的初步形成》,《中国经济史研究》2007年第1期,第85~86页。
- 10 齐东方:《中国早期金银工艺初论》,《文物季刊》1998年第2期,第66页。
- 11 齐东方:《中国早期金银工艺初论》,《文物季刊》1998年第2期,第66页。
- 12 段渝:《商代黄金制品的南北系统》,《考古与文物》2004年第2期,第39页。
- 13 白黎璠:《夏商西周金器研究》,《中原文物》2006年第5期,第45页。
- 14 中国社会科学院考古研究所:《中国考古学中碳十四年代数据集(1965~1991)》,文物出版社,1991,第55~172页。
- 15 李水城、水涛:《四坝文化铜器研究》,《文物》2003年第3期,第37~44页。
- 16 马洪连:《甘青宁新地区出土的早期金银器考述》,《丝绸之路》2003年第2期,第20~22页。
- 17 内蒙古自治区文物考古研究所:《朱开沟——青铜时代早期遗址发掘报告》,文物出版社,2000,第276~277页。
- 18 曹建恩、孙金松、党郁:《内蒙古赤峰市二道井子遗址的发掘》,《考古》2010年第8期,第24页。
- 19 中国社会科学院考古研究所编《大甸子——夏家店下层文化遗址与墓地发掘报告》,科学出版社,1996,第189页。
- 20 林沄:《夏代的中国北方系青铜器》,载朱泓主编《边疆考古研究》第1辑,科学出版社,2002,第1~10页。
- 21 江楠:《中国早期金银器的考古学研究》,博士学位论文,吉林大学,2015,第51页。
- 22 唐云明:《河北境内几处商代文化遗存记略》,载《考古学集刊》第2集,中国社会科学出版社,1982,第45页。
- 23 江楠:《中国早期金银器的考古学研究》,博士学位论文,吉林大学,2015,第51页。
- 24 林沄:《夏代的中国北方系青铜器》,载朱泓主编《边疆考古研究》第1辑,科学出版社,2002,第9页。
- 25 纪烈敏、张俊生:《天津蓟县张家园遗址第三次发掘》,《考古》1993年第2期,第311~323页。
- 26 蒋刚、赵明星、李媛:《京津唐地区晚商西周时期墓葬遗存的再认识》,《华夏考古》2012年第3期,第56页。
- 27 翟良富、尹晓燕:《河北迁安县小山东庄西周时期墓葬》,《考古》1997年第4期,第59页。
- 28 靳枫毅:《宁城县新发现的夏家店上层文化墓葬及其相关遗物的研究》,载文物编辑委员会编《文物资料丛刊》9,文物出版社,1985,第26页。
- 29 辽宁省昭乌达盟文物工作站、中国科学院考古研究所东北工作队:《宁城县南山根的石椁墓》,《考古学报》1973年第2期,第36页。

克盃、克罍

王丹青

时代：西周早期（前 11 世纪中叶~前 10 世纪中叶）

尺寸：克盃通高 26.5 厘米，最宽 26.5 厘米，口径 14.5 厘米，重 3295 克

克罍通高 32.7 厘米，宽 26 厘米，口、底径 14.2 厘米，重 4510 克

出土信息：1986 年出土于北京市房山区琉璃河遗址 1193 号墓

首都博物馆馆藏的克盃（图 1）、克罍（图 2）两件一级品文物出土于北京房山区琉璃河西周大墓。1986 年中国社会科学院联合北京市文研所考古队对房山区琉璃河镇黄土坡村西周墓地发掘时，在编号为 1193 号墓的墓葬椁室东南角发现了铜盃、铜罍。两器盖内和器身内部分别刻有内容相同的 43 字长篇铭文，记载了周王为表彰召公封其元子克为燕侯，管理燕地及此地的 6 支部族（授民授土）。克来到燕地，正式统治了这片地区，为纪念周王的这次分封而制作了这些宝器。这两件文物的出土直接证实了召公封燕，令长子就封的史实，确定了燕国首代燕侯为克，这是北京地区正式建都的标志，其出土地琉璃河董家林地区是西周初年燕国都城所在。克盃、克罍的发现及对琉璃河西周遗址的一系列考古发掘，对研究北京地区上古时期建都史和西周早期燕国历史有

极其重要的意义，也是新中国成立以来北京地区最重要的考古发现之一。

一 史籍中的燕国与考古发掘中的燕都遗址

北京早在西周初年就作为召公封地载于史籍，距今已 3000 多年，关于这一史实，《史记》《汉书》中均有记载。“武王追思先圣王……封弟周公旦于曲阜，曰鲁。封召公奭于燕。〔正义〕《水经注》云蓟城内西北隅有蓟丘，因取名焉。《括地志》云：‘燕山在幽州渔阳县东南六十里。徐才《宗国都城记》云周武王封召公奭于燕，地在燕山之野，故国取名焉。’”¹“召公奭与周同姓，姓姬



图1 克盃



图2 克罍

氏。〔集解〕谯周曰：‘周之支族，食邑于召，谓之召公。’〔索隐〕曰：召者，畿内菜地。爽始食于召，故曰召公。或说者以为文王受命，取岐周故墟周、召地分爵二公，故诗有周召二南，言皆在岐山之阳，故言南也。后武王封之北燕，在今幽州蓟县故城是也。亦以元子就封，而次子留周室代为召公。至宣王时，召穆公虎其后也。周武王之灭纣，封召公于北燕。”²司马贞说召公在文王时封地在岐山之南的召地，武王时又把北燕封给召公，武王让长子到燕地做了燕侯，次子继承岐周的召地。

司马迁在《史记》的《周本纪》《燕召公世家》中都明确了武王克商后封召公于燕的事情，但后世文献对燕国始封地点问题众说纷纭，学者也始终未找到西周初年燕国都城遗址来确定早期燕国的具体位置。20世纪六七十年代在北京房山区琉璃河发现了与燕国有关的众多文物，其中253号墓中发现的董鼎是北京地区最大、最重的出土青铜礼器。考古发掘新证结合史籍文献，显示琉璃河董家林地区就是西周初年燕国都城所在，并将北京建都史向前推进到3000年前的西周初年。而20世纪80年代编号为1193号墓的大墓中出土的克盃、克罍有力证实了召公封燕，令长子就封的史实，填补了文献中武王封召公奭于燕之后的历史空白，其铭文可与董鼎铭文相互印证，初步确定首代燕侯，考古研究意义重大。

《史记》中“世家”第一为吴太伯，第二为齐太公，第三为鲁周公，第四为燕召公。除了吴太伯为让贤于弟仲雍避于南方成为吴国先祖外，其余三人都是武王灭商与西周开国重臣，作为周王朝军事、政治、文化礼仪的奠基者功不可没，故司马迁将这四家列为

世家之首，这一安排有深层次含义。武王始封诸侯，“于是封功臣谋士，而师尚父为首封。封尚父于营丘，曰齐。封弟周公旦于曲阜，曰鲁。封召公奭于燕”³。司马迁也是按照这个分封顺序罗列的世家。召公与太公、周公并为周之“三公”，属于周初政治权力核心人物，其封地也应是具有战略意义的要地。齐、鲁、燕在分封之初是周王室统治北方、东方的诸侯国，自初封传至战国末年历时700余年，齐、燕更是位列战国七雄。《史记》中对于齐太公世家、鲁周公世家的描述均详于燕召公世家，独燕国仅存惠侯之后的史料，大约相当于共和之年，自召公封燕到惠侯间的九世燕侯均已失载。琉璃河西周大墓发掘的丰富考古成果及出土带有长篇铭文的克盃、克罍两件珍贵文物，为我们描绘早期燕国的生动形象，为了解西周初年燕国历史提供了重要资料，也是新中国成立以来最重要的商周遗址考古发现之一。

对房山区琉璃河西周遗址的考古发掘集中在20世纪50年代末至80年代的三次大规模发掘中。遗址位于琉璃河镇东北2.5公里处黄土坡村旁，京广铁路穿过遗址将其分为东、西两部分。范围包括涧城、刘李店、董家林、黄土坡、立教、庄头等村落及其周边，东西长3.5公里，南北宽1.5公里，面积为5.25平方公里。1973年对遗址开始全面勘察发掘至今，陆续清理发掘出300多座墓葬和近30处车马坑，多次发现古代居住址、贵族及平民墓葬群、祭祀坑等遗迹。1974年前后253号墓出土了北京地区发现的体积和重量均最大的青铜器——董鼎，另有12件带有铭文的青铜器，其中4件为圉氏家族所有。1986年1193号墓中出土了克盃、克罍两件具有重大考

古学意义的青铜礼器。1995年北京市文研所联合北京大学考古系与中国社会科学院考古所在对琉璃河的合作发掘中，在遗址东北部新发现了城墙、排水沟、宫殿区夯土台基、祭祀坑及卜甲等，这些都是判定古代都城遗址的重要证据。

1193号墓是一座有四条“墓道”的大墓，“墓道”分别位于墓室四角，分为西北、东北、西南、东南方向，这一形式的墓葬属于该地区首次发现，详情见《考古》1990年第1期《北京琉璃河1193号大墓发掘简报》中所绘墓葬剖面图。

经发掘，该墓葬已遭盗掘，有盗洞位于墓室北部中间。“此墓出土各种遗物共200余件。按其质地可分为铜、玉、骨、角、蚌、漆等器类，包括礼器、工具、兵器、马器、漆器、货贝、装饰品等。”⁴ 椁室东南部出土的铜盃和铜罍铸有43字长篇铭文，这在这一地区同时代考古发掘中属于首次发现。铭文中记载的关于周初分封燕国的有关史实，被很多学者称为自琉璃河遗址发掘以来最重要的考古发现，对研究北京地区青铜时代历史意义重大。

二 克盃、克罍相关研究

（一）器物外形特征

墓葬椁室东南部出土的这两件铜盃与铜罍铭文内容相同，两器应为克所做，故学界通称之为克盃、克罍。青铜罍在古代作为酒器，流行于商到西周。此罍斂口、平沿、方唇、

短颈、圆肩，有半圆形顶盖，盖上一凸出圆形捉手，肩部两侧有兽首状耳，耳上各有圆形衔环，腹部下收，有一兽首形鼻，圈足外撇。纹饰方面，器物颈部有两圈外凸弦纹，罍盖与肩部各装饰涡纹4个及6个，腹部有一圈内凹弦纹。43字铭文位于盖内与器口沿内部，两篇铭文内容一致。

青铜盃是古代用于盛水或盛酒的器物，用以温酒或调和酒的浓淡，一般前有长流，后有鋳和盖。此件出土盃器上有圆形顶盖，盖上一半环型钮，盖沿处亦有一小半环状钮与鋳以链相连，侈口、方唇、直颈，管状流，兽首形鋳，鼓腹，略分裆，裆底近平，下接4个圆柱形足。纹饰方面，盃盖和颈部装饰4组对称的以云雷纹为底的凤鸟形纹，盖顶部钮上饰有一对凸出的由双目和兽角组成的兽面纹，流上为山形云纹，鋳作兽首状，有目与角。43字铭文位于盃盖内侧及器沿内侧，两篇铭文内容相同。

（二）此类器物的时代特点

由纹饰造型的风格特点可判断两件克器具有周初器物基本特征，其年代定为成康时期是比较合适的。1193号墓发掘简报中提道，“从两件铜礼器看，罍为小口，短颈，圆肩，圈足较矮，以弦纹、圆涡纹为装饰；盃体圆鼓，分裆不甚明显以及鸟纹的长尾不分段等特点，这都是周初器的特征。后者比灵台白草坡1号墓所出的盃（1:17）还要早一些”⁵。

白草坡1号墓的盃（1:17，图3），又称虞盃。它与克盃器形相似，整体纹饰风格极为接近，应属于同一时代器物，年代被定

为康王时期。“二墓的出土物与成康时期标准器对比，可推知其年代约在康王时期……癸盃（1:17）与臣辰盃几乎不易区分，后者属于成康之际……**癸**伯盃（2:7）与穆王时期的长**由**盃相比，显然也是穆王以前的作品……总之，1号墓、2号墓具备成康时期特点，其中属于墓主人自作或墓中最晚的器物，都属康王时期，墓葬年代亦应以康王时为宜。”⁶联系克盃、克罍铭文内容与史料记载，召公受封燕地不会早于武王，至迟不晚于康王，器物纹饰风格与铭文时间是吻合的。

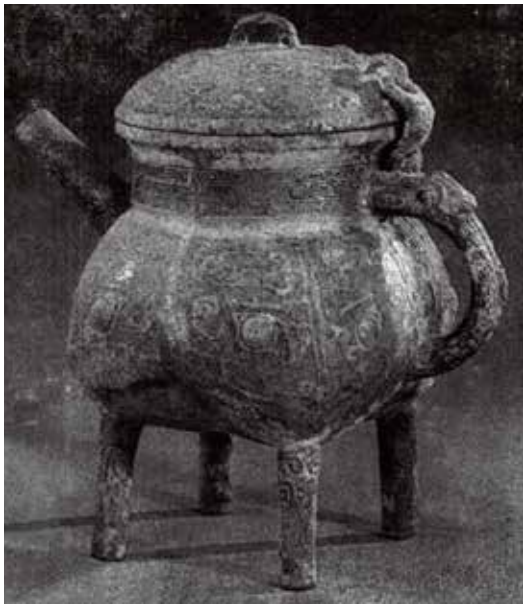


图3 癸盃（甘肃省博物馆藏）

三 铭文研究

（一）内容及释义

克盃、克罍两器所铸铭文相同，详见图4、图5。自考古报告发表以来，学界对这篇铭文的解读众说纷纭，近年来虽整体上有统一，但对于铭文中的主语指代与个别文字的识别、训诂仍存有疑点。现择其善者而从之，结合各方说法试译如下。

王曰：“太保，惟乃明乃鬯，享于乃辟。余大对乃享，令克侯于匭，**旃**（使）羌、马、譚、**𠄎**、驭、微。”克宅匭，入土冢有司，用作宝尊彝。

译文如下

周王说：“太保（召公），我表彰你的贤明和畅达，向你的君主进献祭祀。为了赞颂并表扬你的这种行为，我让你的长子克做燕国的侯，统治羌、马、譚、**𠄎**、驭、微六个部族。”克到了燕地，管理这片土地和民众，并制作这件器物纪念周王的这一次分封。

（二）铭文内容研究

对于铭文中“克”的解读，学界有两种解释：一作人名讲；二作助动词，意为使、任也。主张第一种解释的主要学者有李学勤、赵光贤、陈公柔等人；第二种论者有张亚初、尹盛平、刘起釪等人。其中第一种为学术界主流观点，下文采用以“克”作人名说研究铭文（大多数情况下，“名从主人”是青铜器研究中约定俗成的原则，即器物名称的确定要依照器物原称，也就是从器物铭文本身体来考虑）。

1. 揭示召公与克的关系，与董鼎相互印证确定一代燕侯

铭文中记载了周王为表彰召公的功绩，封其元子克为燕侯，管理六支部族（即授民授土），燕侯制作了克盃、克罍来纪念这次分封的事情，印证了史书中记载的召公封燕，以元子就封等史实。

克盃、克罍铭文中记述的召公封燕之事是继太公封齐、周公子伯禽封鲁后第三位重要人物的分封，《燕召公世家》中说：“周武王之灭纣，封召公于北燕。”〔索隐〕解释召公“亦以元子就封，而次子留周室代为召公”⁷。而《檀弓》上《正义》引郑玄《诗谱》，召公“元子世之，其次子亦世守采地，在王官”。如司马贞和郑玄的解释，如果召公虽受封燕但并未就封，实际上是让长子到

燕做首代燕侯的话，克器上记载的“克”就应该是召公长子，第一代燕侯。

在《史记·鲁周公世家》中记载了周公因为成王年少，建国之初政局不稳而留在宗周摄政当国，派长子伯禽就封于鲁的经过。

“于是卒相成王，而使其子伯禽代就封于鲁。周公戒伯禽曰：‘我文王之子，武王之弟，成王之叔父，我于天下亦不贱矣。然我一沐三捉发，一饭三吐哺，起以待士，犹恐失天下之贤人。子之鲁，慎无以国骄人。’”⁸在《诗经·鲁颂·閟宫》中，也有关于成王封周公长子于鲁的记载，“敦商之旅。克咸厥功。王曰叔父。建尔元子。俾侯于鲁。大启尔宇。为周室辅。乃命鲁公。俾侯于东”。周公长子伯禽代封于鲁是史书明确记载的，近年考古发掘和出土青铜器等证据也证实了《史记》



图4 克盃铭文拓片



图5 克罍铭文拓片

与《诗经》中的记载。而《燕召公世家》中关于召公的记载相对较少，封燕一事也只用一句“封召公于北燕”带过，召公亦以长子封燕也是从其他史料中间接分析得出的，未出现直接证据能够证实。

此外，在《鲁周公世家》中有关伯禽、太公受封后报政于周公的记载，未提及召公受封燕地后报政之事，这对于与伯禽太公同时受封的召公来说，未免有些不合常理。有后人据此推测召公并未封燕。克盃、克罍从考古学上证实了史书的真实性，确定了第一代燕侯为“克”，周王为褒奖召公而分封其长子为燕侯，克做器以纪念这次册封。“令（命）克戾（侯）于匱（燕）”，这是周王对召公的授土，“使羌、马、隳、隳、驭、微”，这是对召公或克的授民。“克宅匱，入土眾有司”，是克来到燕地并统治管理这一地区的表现。在克器出土前，学者大多认为董鼎中记载的燕侯是周初燕国第一代燕侯，他令董到宗周给太保敬送食物，董受到太保赐贝，做了太子癸宝鼎以纪念这次朝见活动。克盃、克罍的出土确定了第一代燕侯身份，他应是召公奭的长子克，据此推测董鼎铭文中提到的燕侯应是克的继任者。

“匱（燕）侯令董大（太）保于宗周，庚申，大（太）保赏董贝，用乍（作）太子癸宝尊”董鼎的这段铭文揭示了燕侯与太保之间的关系，据此推测燕侯乃太保后辈，董是燕侯派遣的朝见官员。克盃、克罍的出土解决了董鼎的时代问题，其年代必晚于克器，约在康王初年，当时召公仍然健在。董鼎中的燕侯是克的子孙辈，不可能是首代燕侯。代表𩚑的族徽证实了董是殷商遗民，“此族徽在商代铜器上常见，可见董的祖先在商代有相当地位”⁹。

2. 历史上的召公其人

召公姬姓名奭，与武王、周公互为兄弟，西周初年位列三公之一，因受封于岐周召地而被称“召公”。他是周初重要的开国功臣和政治家，历文、武、成、康四朝，参与了从武王灭商至成康之治的西周早期各项重大历史事件，并起到重要作用，被司马迁给予“仁”“烈”的评价。公元前1122年牧野之战后，周公持大钺，召公持小钺，辅助武王举行了灭商祭祀之礼。武王去世后，召公辅佐年幼的成王和之后的康王，开创了西周著名的“成康之治”。他奉命营建洛邑（成周），与宗周一同构成周王朝统治下的最重要的政治枢纽。《诗经·甘棠》中也歌颂了召公举政贤明，在棠树下听取百姓意见、明断政事，深受百姓爱戴、纪念的事迹。作为开国重臣的召公在受到周王封赏燕地后并未就封，而令长子克去做了燕地的侯，自己留在周室继续辅佐周王理政。从此，地处当时偏僻北方的燕国与中央便开始发生紧密的联系，这一地区正式纳入周朝的统治范围。我们从琉璃河遗址出土的众多文物中，都可一窥当时燕国与宗周的密切交往与相互影响。

3. 西周初年燕国地理位置

《左传·定公四年》点明了周初分封的目的是安定边疆部族，管理役使宗周四方的殷商遗民，稳定中央统治。“昔武王克商。成王定之。选建明德。以藩屏周。”召公封燕、太公封齐、周公封鲁都出于这一目的。燕为北疆，远离西周政治中心，位置偏僻，王子禄父曾北奔至这一带，箕子奔朝鲜时也经过燕地，亦有不少殷商遗民逃难至此。武王伐商后天下初定，周朝急需在北边建立一个强

有力的封国来稳定北方局势，开拓疆土拱卫宗周。司马迁曾评价：“燕北迫蛮貉，内措齐、晋，崎岖强国之间，最为弱小，几灭者数矣。然社稷血食者八九百岁，于姬姓独后亡，岂非召公之烈耶！”¹⁰可见燕地虽偏远，但对于中原王朝来说其战略意义仍不可小觑。

《汉志》所记西汉晚期之广阳国乃召公封燕之地。“广阳国，高帝燕国，昭帝元凤元年为广阳郡，宣帝本始元年更为国。莽曰广有。户二万七百四十，口七万六百五十八。县四：蓟，故燕国，召公所封。莽曰伐戎。方城，广阳，阴乡。”¹¹“燕地，尾、箕分野也。武王定殷，封召公于燕，其后三十六世与六国俱称王。东有渔阳、右北平、辽西、辽东，西有上谷、代郡、雁门，南得涿郡之易、容城、范阳、北新城、故安、涿县、良乡、新昌，及勃海之安次，皆燕分也。乐浪、玄菟，亦宜属焉。”¹²《汉志》所载西汉时的广阳国疆域规模远大于西周初年的燕国，房山琉璃河西周遗址的发掘验证了《汉志》所记，遗址确实位于燕之蓟、西汉之广阳国境内。出土的克盂、克罍是琉璃河西周墓葬中最重要的考古发现，它们的铭文确定了西周燕国建国地点与诸侯墓地位置，明确了召公封燕，其长子就封的史实，填补了史书中对于燕惠侯上九世无记载的空白，对探索西周前期历史具有重要意义。

4. 民族关系与铭文中的六个方邦

燕国处于北疆，地理位置决定了此地从召公封燕始便存在复杂的民族关系，燕国是西周的北方屏障，在此建立一个强大的燕国能够起到以藩屏周的作用。“在这里不仅可以监视北方诸族的动向，而且还与齐、鲁、卫等国形成犄角之势，战略地位十分重要，



在维护东土的安宁与北方的稳定方面是有特定作用的。”¹³铭文中提到的羌、马、𠄎、𠄎、驭、微六个方邦经多位学者考证属于商晚期的外服诸侯，名义上臣服于商王统治，实际与商关系并不紧密，也曾协助武王伐纣。

“这些国族在周人灭商前后，都已经臣服于周，有的还是周人灭商时的同盟者。但它们对周人是否忠诚，周人也未必放心。它们的政治背向，对有周政权的稳定也是很重要的。对它们进行管辖，也是很不容易的。如果它们和商人的旧族或东土诸侯一起反叛，对周初的政局就尤其严重了，所以，周王封太保为燕侯，主要地是出于当时政治形势的需要。”¹⁴


根据沈长云先生的说法，周代的分封制度有两种形式，一种是武王灭商之际的“褒封”，另一种是正式授民授土性质的封建分封。“当武王克商之际，大多数夏商旧国慑于周王朝的威势，自要前来表示归服，周室乐得给他们一个王朝封爵的名义，便坐享了天下共主的位置。像这样的‘封国’在武王克商时涌现一大批，是毫不足怪的。第二种分封则是真正实行授民授疆土的封建，分封对象是周室的亲戚子弟，其办法是对那些不服从周人统治的土邦，用武力压服之，残灭之，然后将其土地人民分割，分别授予周室子弟亲戚，成立一种新的共同体。这新的共同体虽或沿用被征服地原有之国号，但早已换了实际内容。建立这样的封国洵非易事，昔日崔东壁说，周‘灭一国始封一国’，即是说，这类封建是建立在武力征服基础之上的。燕国的分封就是属于这第二种封建。”¹⁵周王将这六支方邦划分给燕侯，确立了周宗室对其的绝对领导地位，扩充了燕国实力，这六支方邦提供了开垦北疆的劳动力，也成为这一地区抵抗戎狄入侵的战斗力量。

四 围绕克盃、克罍的疑问

由于出土两件克器的 1193 号墓曾遭严重盗掘，除这两件带有长篇铭文铜器外，还有一件“成周”铭戈及少量“燕侯舞易”铜泡上记有铭文，除此之外未有其他留下墓主姓名信息的文物被发现，这使得这座拥有四条“墓道”的大墓墓主问题仍未解决。专家至今对此墓墓主意见不一，曾有召公之墓说、燕侯克说、召伯父辛说等，无论哪方观点都没有足够证据支持，这一问题尚待更多出土资料解决。

关于 1193 号墓是否为国君墓地的观点，有多位学者凭借墓葬的四条“墓道”认定这是燕国国君级别墓葬，同时也有不少人质疑这一推论。不同于已发现有四条墓道的王墓为“”形，1193 号墓的“墓道”位于墓室四角呈放射状，平面呈“”形，与传统意义上的王墓差距甚大。就墓葬规模来说，“墓室口长 7.68、宽 5.25—5.45 米，加上墓道总面积不过 55 平方米左右，其规模不仅远小于商周时期其他四墓道大墓，而且连同时期的某些一条墓道的甲字形大墓也不如……在 1193 号墓所在的墓地里，就有‘个别较大的墓有南、北两个墓道，总长达 30 米’，其规模就比这座所谓的四墓道墓葬还要大”¹⁶。赵福生先生曾参加墓葬发掘工作，他认为这四条“墓道”发掘时宽度均在 0.5 米左右，深度远未到达墓室底部，有可能是棺槨下葬时牵引绳子的拖拽痕迹，与已发现的其他西周墓的墓道有很大区别。

笔者认为，1193 号墓不同于商周之际王陵，四条“墓道”也不能被视为“天子之隧”的证据。且周初礼制森严，诸侯之墓绝不容

许有逾越天子的用制，就算 1193 号墓是燕侯之墓，也不会出现“”形的天子之墓，应是“甲”字或“中”字之制。对这座墓葬的主人，学界仍然存疑。

五 小结

琉璃河西周遗址及克盃、克罍的出土无疑是新中国成立以来最重要的考古发现之一，其铭文对研究早期燕国有不可替代的意义，它既验证了《史记》相关记述的真实性，也填补了史书中诸多空白。首先，克盃、克罍的铭文确定了召公封燕的史实，验证了《史记·燕召公世家》召公封燕，元子就封的有关记载；揭示了燕国第一代国君确切名字为“克”，为确定早期燕国世系提供了线索；为琉璃河遗址出土的其他带有“燕侯”铭文的器物排序断代提供了重要依据；为研究历史上著名人物召公的世系问题提供了真实史料。其次，它为了了解燕国早期民族构成与历史地理情况提供了直接依据，为追溯燕侯直接管理的六支部族周初东迁北移过程提供了资料，反映了周王“以藩屏周”的分封思想。克盃、克罍两件器物连同整个琉璃河西周遗址的考古发掘工作，确定了燕国分封的具体位置，明确了这一遗址是周初燕国都城及燕侯墓葬性质，将北京建都年代上溯到 3000 年前的西周初年，促进了北京地区建都、建城史的研究。相信凭借考古科技的进步与更多实物资料的出土，史书中缺失的早期燕国面貌会更加清晰地展现在我们眼前。

注释：

- 1 《史记》卷四《周本纪》，中华书局，1989，第127~128页。
- 2 《史记》卷三十四《燕召公世家》，中华书局，1989，第1549页。
- 3 《史记》卷四《周本纪》，中华书局，1989，第127页。
- 4 中国社会科学院考古所等：《北京琉璃河1193号大墓发掘简报》，《考古》1990年第1期，第24页。
- 5 中国社会科学院考古所等：《北京琉璃河1193号大墓发掘简报》，《考古》1990年第1期，第31页。
- 6 甘肃省博物馆文物队：《甘肃灵台白草坡西周墓》，《考古学报》1977年第2期，第124页。
- 7 《史记》卷三十四《燕召公世家》，中华书局，1989，第1549页。
- 8 《史记》卷三十三《鲁周公世家》，中华书局，1989，第1518页。
- 9 于力凡：《燕国重器——馆藏琉璃河遗址出土董鼎》，《文物天地》2016年第8期，第14页。
- 10 《史记》卷三十四《燕召公世家》，中华书局，1989，第1561~1562页。
- 11 《汉书》卷二十八《地理志》第八，中华书局，第1634页。
- 12 《汉书》卷二十八《地理志》第八，中华书局，第1657页。
- 13 殷玮璋：《新出土的太保铜器及其相关问题》，《考古》1990年第1期，第71页。
- 14 殷玮璋：《新出土的太保铜器及其相关问题》，《考古》1990年第1期，第71页。
- 15 沈长云：《说燕国的分封在康王之世——兼说铭有“郾侯”的周初青铜器》，《中国历史博物馆馆刊》1999年第2期，第26页。
- 16 孙华：《匭侯克器铭文浅见——兼谈召公建燕及其相关问题》，《文物春秋》1992年第3期，第34页。

董鼎

于力凡

时代：西周早期（前 11 世纪中叶～前 10 世纪中叶）

尺寸：通高 62 厘米，口径 47 厘米，重 41500 克

出土信息：1974 年出土于北京市房山县琉璃河遗址 253 号墓

董鼎（图 1）是迄今为止北京地区出土青铜礼器中，形体最大、重量最重的一件，反映了当时北京地区的冶铸水平，其内壁上所铸铭文共 26 字，内容相当重要，佐证了有关西周时期燕国首位封君的史实。

董鼎，1974 年出土于琉璃河遗址的 253 号墓。该墓位于 II 区东部，黄土坡村北，墓坑为长方形竖穴，墓向为 357°，墓未经盗扰。墓坑长 5.1 米、宽 3.5 米、深 7 米。坑内为黄色填土，内夹有灰泥块，层层夯实。椁有二重，未见到木棺。外椁四周有熟土二层台。随葬器物分为两层，第一层有车轮灰痕及铜车马器，第二层随葬器物主要是青铜器，均放在二层台上。陶器、青铜器放置在北面二层台上，东、西两面二层台上分别放置车马器、兵器、工具和饰件。共计有石器、陶器、漆器、青铜礼器、车马器、兵器、工具和各类饰件 50 余件。其中青铜礼器 22 件，有铭

文的 13 件。有铭铜礼器中，董鼎铭文字数最多。董鼎位于二层台中央，其他器物放置在董鼎两旁。

一 功能与造型特点

董鼎口微敛，口沿外折，方唇，立耳厚重，稍外撇，腹壁微鼓，最大径在腹中部，圜底下承三个粗壮的柱足，柱足上粗下细，足根部略粗，器内底与三足相对处有三个圆形浅凹槽。《说文》：“鼎，三足，两耳，和五味之宝器也。昔禹收九牧之金，铸鼎荆山之下；入山林川泽，魑魅魍魉莫能逢之，以协承天休。易卦，巽：木于下者为鼎。象析木以炊也。籀文以鼎为贞字，凡鼎之属皆



图1 西周董鼎

从鼎。”¹按照许慎的定义，鼎的基本形态是“三足两耳”，据此来归纳大多数圆鼎的形态还是比较准确的，除此之外还有四足方鼎、圆形或方形的扁足鼎。许慎所下鼎的定义虽然不够全面，但是“和五味之宝器”是对鼎的功能的总结。在现在通行的以用途为依据的青铜器分类中，鼎通常被归入容器类中的食器类的烹饪器与盛食器，是一种用来烹煮食物的用器。张亚初先生在《殷周青铜鼎器名、用途研究》一文中对商周时期青铜鼎铭文进行过整理，选用材料多达1858器，确定青铜鼎的名称多达133种。在进行了详细的归纳统计、分析研究之后，将商周时期青铜鼎的用途进行了细致的归纳。作为用器的青铜鼎主要有以下八种用途：①烹煮牲、禽兽、鱼腊及大小肉块；②温热各种鱼肉食品；③盛装各种鱼肉食品；④盛用黍稷稻粱做成的干饭；⑤熬煮稀饭和水饭；⑥陈设熟食和进献各种食物；⑦和羹并盛置各种调味品；⑧热水或煮汤浆。青铜鼎的社会功能主要体现在下列四个方面：①作一般性的祭祀或特定的祭祀用品；②作征战、出行、田猎时的用器；③作陪嫁器；④作艺术品以供玩赏。²

鼎是我国青铜文化的代表，是青铜礼器中数量最多、地位最重要的器类。除了作为炊器与盛食器为贵族日常生活所不能脱离外，鼎也是贵族进行宴飨、祭祀等礼制活动时最重要的礼器之一，所谓“钟鸣鼎食”，即把鼎与钟分别作为贵族所使用的礼乐器的代表。西周时期形成了严格的用鼎制度。根据文献记载，西周时期权贵用鼎数量大致可分为五等，各等级用鼎的数量皆与使用者身份和地位相适应。此外，鼎被视为立国重

器，是国家和政权的象征。《左传·宣公三年》所记楚庄王问鼎中原更为人所熟知，表明了鼎这种器物在古代社会中特殊重要的地位。直到现在，中国人仍然有一种鼎崇拜的意识，“鼎”字也被赋予“显赫”“尊贵”“盛大”等引申意义，如大名鼎鼎、鼎盛时期、鼎力相助等。

青铜鼎是在新石器时代陶鼎的基础上发展而来的。西周早期的青铜鼎，一方面，继承了商代晚期的传统；另一方面，在造型设计上又有了新的增损和改进，形成了自己的特色。从造型特点来看，无论圆鼎、方鼎、鬲鼎还是扁足鼎，腹都变浅，除扁足鼎以外，鼎足均为柱形，但不如商代的粗壮。圆鼎器体明显拓宽，腹部的最大径下移，但鼓出的程度尚不太大，有的鼎腿根部附饰浮雕兽面，鼎口略呈钝三角形，耳较厚大，一般稍向外张。这种兽面柱足鼎最早见于商末，西周早期它的形制更加成熟，特别是大型鼎。这时期还出现了附耳平盖鼎。西周早期鬲鼎比晚商更流行，但分裆愈来愈浅，袋腹几乎徒具形式，柱足细高。方鼎的四足细高，器腹较浅。这时期扁足鼎出现平盖，同时出现扁足方鼎。与董鼎器形最为相似的是现藏于上海博物馆的德鼎（图2）。³该鼎1962年由汪敬之先生等无偿捐献，通高78厘米，口径为56厘米，重84.86千克。敛口，折沿，鼓腹，圜底，立耳外撇，下接三柱足。口沿下有六条短扉棱将纹饰分为三组，每组主纹为外卷角兽面纹，两侧均配置倒置的夔龙纹，足上部饰浮雕状外卷角兽面纹，下有三道凸弦纹。腹内壁铸铭文“王赐德贝廿朋，用乍（作）宝尊彝”。上海博物馆将其定为西周成王时器。



图2 西周德鼎（上海博物馆藏 图片由上海博物馆提供）

二 纹饰特征

董鼎两耳外侧各装饰一组相对的龙纹（图3），口沿下腹中部饰一周以扉棱为鼻梁的兽面纹，共有六组，三足根部各饰一组以扉棱为鼻梁的兽面纹，其下有三道凸弦纹（图4）。龙纹和腹部兽面纹均以云雷纹为地纹，足部兽面纹没有地纹。这种兽面纹是商周青铜器上最为常见的纹样，其特征是一个正面的兽头，有对称的双角、双眉、双耳以及鼻、口、颌等，有的还在两侧有长条状的躯干、肢、爪和尾等。但无论甲骨文或金文都没有涉及这一纹饰的名称。从现有资料看，最早把这种纹饰称为“饕餮”，这一称谓出自《吕氏

春秋·先识览》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”⁴自北宋以来，金石学书籍一直称商周青铜器上这种纹饰为饕餮纹。《吕氏春秋》成书于战国末年，距离商代已很久远，因此其定名“饕餮”没有太多的依据。现代学者多否定“饕餮纹”定名的科学性，但仍有不少学者在著述中沿用“饕餮纹”的名称。并不是他们同意饕餮纹的命名，而是出于研究上的继承性，或是出于论证上的方便，以约定俗成的法则为准，沿用这一称谓。陈梦家先生在1954年发表的《殷代铜器三篇》中曾说：“自宋以来所称为‘饕餮文’的，我们称为兽面文的，实际上是牛头文。”⁵可见当时已有学者改用了兽面纹一词。马承源先生主张使用“兽面纹”，因此



图3 董鼎耳部外侧龙纹



图4 董鼎足根部兽面纹

上海博物馆的青铜器馆没有沿用饕餮纹一词，而全部改为兽面纹。他指出：“兽面纹这个名词比饕餮纹为胜，因为它指出了这种纹饰的构图形式，而饕餮纹一词却只限于‘有首无身’这样的定义，但绝大多数纹饰并非如此。”⁶ 本文在论述中采用兽面纹这一称谓。

西周早期前段兽面纹多作主题花纹，基本形式虽沿用商代晚期的式样，但构图富于变化，牛角兽面纹明显增多，另外一种弯角垂地的兽面纹是前所未见的，兽角宽大粗壮，从兽额向上到达上栏然后沿栏边一直垂到下栏，尖端又钩曲上卷，占据了兽面的主要部位。同时流行一种由三列单线云雷纹组成的条带状兽面纹，线条有粗有细，单层无地纹，又返璞归真，追求朴实，除鼓起的兽目和鼻樑以外，兽体、兽角等都不明显，有的还在上列出现一排排旗帜形图案，被称为“列旗兽面纹”，或者叫作“羽脊兽面纹”。这种兽面纹最早出现在殷墟三期，但主要流行于西周早期前段，康王时期又逐渐消失。

董鼎腹部兽面纹为连体式兽面纹，兽面的双角作云纹状，以扉棱为鼻梁，巨眼突睛，卵形眼珠，长方形瞳孔，张口，两侧嘴角内勾。兽面两侧对称展开躯干，躯干短而上扬，尾向下内卷，背上有“刺”，躯干下有脚，脚爪巨大，前三后一，呈张牙舞爪之姿。三足根部兽面纹与腹部兽面纹相似，只是兽面没有躯干。董鼎上这一类兽面纹的特点是躯干短而脚后无长距，特别是脚爪极尽夸张，呈舞爪之势。1976年陕西扶风白村发现的微史家族铜器，其中的折觥、折尊、折方彝三器都饰这类兽面纹，而且在兽面的双角和躯干上都加了华丽的花边。⁷ 在传世的铜器中，令方彝和荣子方彝也都饰这样的兽面纹。

董鼎耳部外侧装饰竖立式龙纹，两两相

对，中有界隔，龙首在上，龙尾在下，尾部上卷，龙首有角，圆目突出，躯干下接腿爪。1979年陕西淳化史家塬西周墓出土的兽面龙纹大鼎两耳外侧也饰这种龙纹。⁸ 龙角属于鹿角类型。西周早期其他角形的龙纹不再出现，代之而起的是一种长冠龙纹，就是龙角也变成飘逸的绶带，或者像凤鸟那样的花冠。这种龙纹躯体较长，中间有一足，或作鳍形，尾部分开向上、下卷曲，就连双头龙纹也都带有花冠或绶带形长冠。另一种则是双体龙纹，所谓双体，就是龙的身躯向两侧蜿蜒展开，龙体波曲处有足、鳍，或填以圆涡纹等。

三 铭文探讨

（一）铭文释文

曾经先后有《文物特刊》《建国以来北京市考古和文物保护工作》《黄土坡墓地》《琉璃河西周燕国墓地》发布了董鼎的考古资料，学界尚未对董鼎开展过研究。对董鼎铭文研究著述不多（图5），较具代表性的论述有李学勤的《西周时期的诸侯国青铜器》，王世民的《西周时代诸侯方国青铜器概述》，张亚初的《燕国青铜器铭文研究》，陈平的《燕史纪事编年会按》《董鼎铭文再探讨》。董鼎腹内壁铸有阴文铭文4行26字，铭文字数虽不算多，但仍有许多值得探讨的问题。今按《殷周金文集成》的释读，将释文依行款格式录于下。

“匱（燕）侯令**英簋**（饗）

大（太）保于宗周，庚申，

大（太）保赏𠄎贝，用作（作）
大子癸宝尊𠄎𠄎。”⁹

对鼎铭文字的讨论主要集中在𠄎、𠄎、𠄎、𠄎这几个字。𠄎，在鼎铭文中书作𠄎。其字在铭文中是做器者的私名。在有关𠄎鼎铭文的书籍和学者的论述中，或隶定为𠄎，或隶定为𠄎。陈平先生曾对𠄎字做过考释，认为𠄎和𠄎不是同一个字，应将其隶定为𠄎。¹⁰另有学者对𠄎、𠄎、𠄎几字也做过专门考释。¹¹冯时先生对𠄎字提出了新的认识，认为𠄎宜训为养，句意为燕侯命𠄎赴宗周奉养太保召公。¹²目前多数学者还是同意唐兰先生的观点，将铭文释义为燕侯命令𠄎把东西送给在宗周的太保，在庚申这天，太保赏给𠄎贝，用来做大子癸的煮菜用的宝鼎。¹³



图5 𠄎鼎铭文拓片

（二）铭文涉及问题

铭文中提到的太保即召公，姓姬名奭。《史记·燕召公世家》说：“召公奭与周同姓，姓姬氏。”¹⁴对于召公的身世，学者们有不同观点。归纳起来，大致分为两类。一类观点认为召公为文王之子，另一类观点认为召公是“周之分子”或“周之支族”。召公生活于西周初年，经历了武、成、康三世。他为西周王朝的建立和巩固起过重大作用。《尚书·君奭》：“召公为保，周公为师，相成王为左右。”¹⁵《史记·周本纪》：“召公为保，周公为师，东伐淮夷。”¹⁶《诗经·江汉》：“文武受命，召公维翰。”¹⁷《诗经·召旻》：“昔先王受命，有如召公，日辟国百里。”¹⁸除文献记载外，在周初有铭铜器中，直接或间接涉及召公其人的数量比较多。据殷玮璋

先生统计已公开发表的总数有60件。¹⁹这在周初是很少见的，与召公的地位高、居官时间长有很大关系。与召公有关的铜器铭文对召公使用的称谓不同，有的称召或召公，有的称保或大保，有的称尹、皇尹、天尹、皇天尹。出现这些称谓，与召公在不同时间、不同场合的不同身份相关。司马迁在《史记》中，对召公的一生给予了很高的评价，他认为与其他诸侯国相比，周代燕国的历史延续之长，与召公开创基业的功绩有密切的关系。“召公奭可谓仁矣！甘棠且思之，况其人乎？燕外迫蛮貉，内措齐、晋，崎岖强国之间，最为弱小，几灭者数矣。然社稷血食者八九百岁，于姬姓独后亡，岂非召公之烈耶！”²⁰

据《史记》的记载，第一代燕侯是召公




姬奭，也就是太保，可是董鼎上的铭文却记载了燕侯给太保送东西，显然燕侯和太保是两个人。首先要解释一下《史记》记载和董鼎铭文之间存在的矛盾。周朝建立后，为了加强对各地的控制，巩固周王朝的统治，周武王采取了大行封建，以屏周室的政策，把王族、功臣和先代的贵族分封到各地建立诸侯国，被封的诸侯要服从周王的命令，向周王贡献财物，还要派兵随从周王作战。《左传·昭公九年》说，“文武成康之建母弟，以蕃屏周”²¹，知此类分封，主要集中在文、武、成、康四世。有关周初的封国数，有几种不同说法。《左传·昭公二十八年》：“昔武王克商，光有天下。其兄弟之国者十有五人，姬姓之国者四十人，皆举亲也。”²²《左传·僖公二十四年》：“封建亲戚以蕃屏周。管蔡郕霍，鲁卫毛聃，郕雍曹滕，毕原丰郇，文之昭也。邢晋应韩，武之穆也。凡蒋邢茅胙祭，周公之胤也。”²³《荀子·儒效》：“杀管叔、虚殷国，而天下不称戾焉，兼制天下，立七十一国，姬姓独居五十三人。”²⁴《史记·周本纪》记述武王灭商以后曾分“封功臣谋士”，其中明确写有“封召公奭于燕”²⁵。古今学者们对召公奭是否去燕就封，多有疑惑。其主要原因是《史记·鲁周公世家》在记述周公受封一事时说：“封周公旦于少昊之虚曲阜，是为鲁公。周公不就封，留佐武王。”又说：“使其子伯禽代就封于鲁。”²⁶按照这段记载，周公虽被封于鲁，但需留佐武王，因此由其长子伯禽到鲁国就封。而召公在周王朝中与周公地位相当，身居太保要职，亦是难以离开宗周而放外任，召公之封燕，当亦如周公那样“亦以元子就封，而次子留相王室，代为召公”。不过，关于召公与周公一样未到封国就封的观点，仅仅是推


论。西周前期燕国的历史已亡佚。《史记·燕召公世家》说：“自召公已下九世至惠侯。燕惠侯当周厉王奔彘，共和之时。”²⁷由于文献的缺失，燕惠侯以前的历代燕侯无从考究。

1986年在墓地西南部发掘的1193号墓墓室四角各有一条墓道，为前所未见的特殊形制。墓内随葬器物因被盗掘所剩无几，现存主要有较多的戈、戟、矛、盾、甲、冑等兵器，以及马具等物。有的铜戟有“匿侯舞戈”铭文，盾饰铜泡有“匿侯舞易”铭文，表明其为燕侯举行礼仪活动所用舞器。值得庆幸的是，该墓出土了完整的铜鬯、铜盃各一件。两件铜器的盖与器口内壁各铸有阴文铭文43字，铭文字数与内容相同，仅个别字的写法和行款字数有别，是目前琉璃河燕国墓地出土的最长的铭文。该篇铭文记述周王褒扬太保，册封匿侯，授民授疆土的重要史实。虽然对于铭文中“令克侯于匿”一句的理解存在较大分歧，但是学者公认作器者是召公奭的元子，是真正的第一代燕侯。董鼎铭文也恰恰补证了这一史实。

除董鼎外，253号墓还出土12件有铭青铜器，其中4件为圉器，即圉方鼎、圉鬲、圉簋和圉卣。圉鬲、圉簋、圉卣三器铭文内容相同，均为：“王~~𠄎~~（祓）于成周，王赐圉贝，用乍（作）宝尊彝。”唐兰先生释义为王在成周举行祓除礼，王把贝赏给圉，用来做宝器。²⁸圉方鼎铭文：“休朕公君匿（燕）侯赐圉贝，用乍（作）宝尊彝。”唐兰先生释义为称颂我的公君燕侯把贝赏给圉，用来做宝器。²⁹这两段铭文说圉到了成周，既受王的赐贝，又受燕侯的赐贝。根据圉器和董鼎铭文可知，圉和董均被燕侯委派到成周和宗周参加典礼活动，地位应当十分显要。圉器

的年代略晚于董鼎，有学者认为圉可能是此墓的主人。

铭文末尾是族氏名。依据《殷周金文集成》统计带有“”字的青铜器共计 19 件，其中商代 16 件，西周早期 3 件。除董鼎铭文较长外，其余铭文一般就三五个字。此族氏名一般是在铭文的开头或结尾，位置比较固定。由族氏名可知董是殷商遗民。此族氏名在商代铜器上常见，可见董的祖先在商代有相当地位。琉璃河遗址发现有大量殷遗的墓葬和殷遗制作的青铜器，这也从一个侧面反映了西周初期对于殷商旧贵族采取的政策。在平定三监和武庚的叛乱后，周人决定改变对殷商贵族就地监督的办法，把他们集中迁移到洛邑或是分配给主要的姬姓贵族的封君，由封君带往远处的封国去，使他们成为封国的“国人”。其目的不仅是防止殷贵族发生叛乱，消除殷贵族在原住民的势力，减少他们对周朝的威胁，而且是将殷贵族作为分封出去的封君统治封国的政治上和军事上的支柱。

根据铭文外部形态的变化，可以归纳出文字上具有时代特征的分期。商代晚期铭文以一字至五六字为多，最长的也不过 50 字；而在西周早期长篇铭文就比较常见。武王时期的天亡簋有 76 字，康王时期的大盂鼎有 291 字，小盂鼎多达 400 字左右。内容丰富多彩，除记述为亲属和自己铸器外，还有记载王室的政治谋划、历代君王事迹、祭典训诰、宴飨、田猎、征伐方国、政治动乱、赏赐册命、奴隶买卖、土地转让、刑事诉讼、盟誓契约，以及家史、婚媾等。西周前期是从武王至昭王时期。董鼎铭文具有西周前期铭文的典型特征。第一，董鼎铭文末尾有族氏文字。这时期有族氏

文字的铭文渐少，多数系于文末。仅有族氏文字的铭文已不存在。第二，铭文与商后期的特征基本相同，只是点画粗细程度比商后期略减少。“宗”字所从的“宀”头两边斜行方折，或作四笔书写，形如侧视的屋顶。另外，“宝”“室”“家”字也如此。“贝”字下开口，且末端相对上卷。“于”字作繁体。“保”字上从“玉”，说明是太保家族或者太保的下属提到太保。其他如“公”字上部的两画作竖直或斜直与“口”字相连，“口”字椭圆或上方下圆；“其”字上两画与两侧画垂直；“文”字中间有心形；一至四数目字均作横画，且前粗后细；而文王、武王的专用字文、武多从“王”旁。从康王之世开始，“于”字有作“于”形的。第三，铭文布局分四行。通篇的外缘作长方形，但由于族氏文字的存在和点画结体上的特点，每一行字数的多寡是不一致的，每一个字的大小长短也存在较明显的差异。第四，铭文文辞格式为“简单纪事，干支纪日，赏赐贝，乍某宝尊彝，族氏文字”。

四 余论

综合上述几方面来看，董鼎的器形、纹饰、铭文都符合西周成王时器的特点，因此将董鼎确定在成王时期是没有问题的。董鼎最重要的价值在于铭文记载了燕侯给太保送东西，显然燕侯和太保就是两个人。再参考两件克器铭文，从而揭示西周燕国第一代燕侯这一重要史实。该鼎造型雄浑凝重，纹饰简洁古朴，其器形、纹饰、铭文与黄河流域

商周遗址出土的同类器物相似，说明了 3000 多年前，北京地区已具有高度的物质文明，同中原地区在政治、文化、经济各方面形成了统一的整体。董鼎是迄今北京地区出土青铜礼器中形体最大、最重的一件，在西周时

期就出现体积如此巨大的鼎，反映了当时北京地区的冶矿与铸造行业规模很大，生产技术高度发达，董鼎代表北京地区青铜文化的高超水平。

注释：

- 1 许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第 143 页。
- 2 张亚初：《殷周青铜鼎器名、用途研究》，《古文字研究》第 18 辑，第 295 页。
- 3 郭沫若：《由周初四德器的考释谈到殷代已在进行文字简化》，《文物》1959 年第 7 期，第 1 页。
- 4 《吕氏春秋》，上海古籍出版社，2014，第 347 页。
- 5 陈梦家：《殷代铜器三篇》，《考古学报》1954 年第 1 期，第 23 页。
- 6 马承源：《中国青铜器》，上海古籍出版社，1988，第 324 页。
- 7 陕西西周原考古队：《陕西扶风庄白一号西周青铜器窖藏发掘简报》，《文物》1978 年第 3 期，第 3 页。
- 8 《中国青铜器全集》第 6 卷，文物出版社，1997，图版 123。
- 9 《殷周金文集成》第 2 册，中华书局，2007，第 1384 页。
- 10 陈平：《董鼎铭文再探讨》，《古文字研究》第 22 辑，第 88 页。
- 11 张全礼：《读董鼎铭文》，《首都博物馆论丛》第 27 辑，第 230 页。
- 12 冯时：《董鼎铭文与召公养老》，《考古》2017 年第 1 期，第 78 页。
- 13 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第 96 页。
- 14 《史记》卷三十四《燕召公世家第四》，台海出版社，1997，第 458 页。
- 15 《尚书正义》卷十六《君奭》，《十三经注疏》第 1 册，中华书局，2009，第 474 页。
- 16 《史记》卷四《周本纪第四》，台海出版社，1997，第 17 页。
- 17 《毛诗正义》卷十八《江汉》，《十三经注疏》第 1 册，中华书局，2009，第 1236 页。
- 18 《毛诗正义》卷十八《召旻》，《十三经注疏》第 1 册，中华书局，2009，第 1249 页。
- 19 殷玮璋、曹淑琴：《周初太保器综合研究》，《考古学报》1991 年第 1 期，第 3 页。
- 20 《史记》卷三十四《燕召公世家第四》，台海出版社，1997，第 461 页。
- 21 《春秋左传集解》第二十二《昭公三》，上海人民出版社，1977，第 1320 页。
- 22 《春秋左传集解》第二十六《昭公七》，上海人民出版社，1977，第 1566 页。
- 23 《春秋左传集解》第六《僖公中》，上海人民出版社，1977，第 345 页。
- 24 《荀子全译》，贵州人民出版社，1995，第 108 页。
- 25 《史记》卷四《周本纪第四》，台海出版社，1997，第 16 页。
- 26 《史记》卷三十三《鲁周公世家第三》，台海出版社，1997，第 451 页。
- 27 《史记》卷三十四《燕召公世家第四》，台海出版社，1997，第 458 页。
- 28 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第 98 页。
- 29 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第 99 页。

伯矩鬲

于力凡

时代：西周早期（前 11 世纪中叶～前 10 世纪中叶）

尺寸：通高 33 厘米，口径 22.9 厘米，腹径 24.2 厘米，重 7500 克

出土信息：1974 年出土于北京市房山县琉璃河遗址 251 号墓

首都博物馆馆藏青铜器在绝对数量上并不占有优势，但还是有其自身的地方特点，特别是房山琉璃河遗址出土的具有学术价值的青铜器，受到国内外研究者的普遍重视。伯矩鬲是该遗址出土器物的代表，造型雄浑、工艺精湛，给人以恢宏的视觉冲击，堪称中国古代青铜器中罕见的珍品，也是首都博物馆馆藏的重要青铜器（图 1）。然而如此重要的文物，笔者查阅以往的出版物，除对铭文有所涉及外，对器物本身只有简单描述，急需更深入的探索研究。

出土伯矩鬲的 251 号墓位于墓葬区 II 区东部，黄土坡村北，墓向为 10°。墓坑长 4.5 米、宽 3.7 米、深 1.6 米。坑内四周有熟土二层台，东宽 0.8 米，西宽 1.1 米，南宽 0.74 米，北宽 0.5 米。¹ 随葬器物主要放在北面二层台上，有陶器、青铜礼器、车马器、铜饰件。东面二层台放置兵器、漆器、饰件等。棺内

有玛瑙、绿松石、玉组成的串珠和多枚贝。其中青铜礼器有 22 件，有铭文的有 17 件。作为随葬器物之一的伯矩鬲被放置在北面二层台东部，靠近墓壁。

一 器形解读

伯矩鬲分为盖与器身两部分。器盖呈圆形，中央为立钮，盖子两边开槽以便盖在器身的立耳之上。器身口沿外折，方唇，立耳稍外撇，束颈，弧腹，分裆袋足。

《说文解字》：“鬲，鼎属，实五穀斗二升，曰鬲，象腹，交文，三足。”²《尔雅·释器》：“鼎款足者谓之鬲。”晋郭璞注：“曲脚也。”³宋邢昺《尔雅疏》：“鼎足相去疏阔者名鬲。”⁴



图1 西周伯矩鬲

宋陆佃《尔雅新义》：“足中空隔而通也。”⁵ 郭璞的注只是说明了鬲足的形状。邢昺把“款足”理解成了“足相去疏阔”。陆佃对“款足”的解释还是比较到位的。《史记·太史公自序》：“实不中其声者谓之窾。”⁶ 窾音款，款，空也。所以款足就是空足。《汉书·郊祀志》载：“鼎空足曰鬲。”苏林注：“鬲，音历，足中空不实者名曰鬲也。”⁷ 这些典籍中都认为鬲的空足是鬲与鼎的区别特征，但鼎也有不是实足的，所以依据是否为空足不能准确地区分鬲和鼎。铜鬲一般是仿照陶鬲的形制或略加变化制作的，裴文中先生对陶鬲的研究有助于我们更全面地理解鬲与鼎的形态特征与差别。裴老在《中国古代陶鬲及陶鼎之研究》一文中讲道：“前人常以鬲鼎并称，实二物颇不相同，只同有三足两耳。二物不同之点，在其来源及其后的演变。鼎为容器下加三足而成，鬲似为三尖底器联合而成。因是之故，鼎有腹有足，足与腹分化甚清，无论从任何方面观之，二部不能相混。反之，鬲为三尖底器合成，实无足，只以器底（即腹之下端）着地，内中容物，故鬲之腹足不分。然鬲演变之后，腹足部下端缩敛，而渐有足之雏形。鬲再演变之后，腹之下端，更行缩小，而成乳状，尖端内实，故此时之鬲，腹与足似渐分化。由此而后，鬲之足腹部，再行缩短，终至三隔离之腹，合为一腹，三足消失，而鬲之形不存矣。”⁸ 裴老之言很有见地，指出了鼎、鬲两类器物的主要区别。现在学者基本以裴氏所说的腹足关系来区分鼎和鬲。

青铜鬲在青铜礼器中有重要的地位。在青铜器的器物研究中，铜鬲一直被作为饪食器研究。容庚先生在《殷周青铜器通论》中将铜鬲排在食器部的烹煮器门。⁹ 朱凤瀚先生也把铜鬲归入饪食器。¹⁰ 可见铜鬲作为饪

食器是没有疑义的。鬲的作用与鼎相似，主要是用作烹煮的炊器。所以《说文解字》说鬲是“鼎属”。鬲除了用来烹煮粮食作物，还用来烹煮肉类，而且是小型动物。在近年来的考古发掘中出土了带有残留物的铜鬲，对研究青铜鬲的功用很有帮助。如1976年陕西扶风云塘20号墓出土鬲内有残留的鸡肋骨。¹¹ 1985年陕西蓝田县泄湖镇发现西周时期车马坑，出土鬲内有鸡肋骨两根，同时鬲的底部有烟炱痕。¹² 1991年陕西泾阳高家堡戈国墓地2号墓出土鬲内残留有兽骨和梅核两枚。¹³ 铜鬲中有一部分底部有烟炱，甚至是修补的痕迹，说明被多次使用。还有一部分如伯矩鬲这样制作精美，花纹精致，没有烧灼使用的痕迹，说明可能是在祭祀礼仪中仅用于盛放食物。资料显示，从西周早期开始至西周晚期，在一些中小型墓葬中，铜鬲代替铜鼎，与铜簋形成了食器组合。总体来说，西周早期鬲的式样和商代晚期基本相同，只是形体向低矮方向发展，颈部多呈弧形或直圈形收缩，裆部多为弧形，口径一般等于或者大于腹径，个别的鬲有盖。

二 纹饰解读

伯矩鬲盖面饰以两个相背牛首形兽面纹，角端翘立于外，两两相对，与器耳齐平（图2）。盖顶中央以两个立体的写实牛首相背组成盖钮。器身颈部以六条扉棱分隔成六段，每段各饰一龙，龙首均朝向扉棱。鬲的腹部饰以三组牛首形兽面纹，角端翘立于外，与盖面牛首形兽面纹遥相呼应。其装饰

手法与传世的古父己卣相似。¹⁴ 早在二里岗时期和殷墟一期就发现牛首作为浮雕装饰出现在器物的肩部或盥上。在尊的肩部常饰牛首，牛首形象装饰在尊的肩部，出现在二里岗上层。如1980年陕西城固龙头镇兽面纹牛首尊¹⁵，1982年河南郑州向阳回族食品厂窖藏H1:3、H1:4两件牛首尊¹⁶，1954年河南郑州人民公园C7：豫0861、C7：豫0890两件兽面纹牛首尊¹⁷。

盖面和器身的兽面纹相同，中间是冠额，双角分别向两侧展开，鼻梁中间隆起，鼻孔突出，横置臣形目，浑圆的眼珠，粗眉，叶形耳，两侧嘴角内勾，口中两对獠牙交错。只有兽面没有躯干。兽面纹旧称“饕餮纹”，是青铜器的主题纹饰。“兽面纹”这个词比“饕餮”纹更能指出这种纹饰的构图形式，“饕餮”一词只限于“有首无身”，但绝大多数纹饰并非如此。商周青铜器上的兽面纹最具特征。综观兽面纹，均以中间鼻梁为中轴线，向左右对称展开，这是商周青铜纹饰最主要的表现手法。这种结构给人以庄重大方、凝重安稳之感。兽面纹的鼻梁两侧各有目纹，目上有眉，眉侧有耳；鼻梁之上为冠额，额两侧有奇异的大角；鼻梁下部两侧为兽口和腮，口和腮上有牙。兽面两侧各有弯曲的躯干，干端有向内或向外卷曲的尾，躯干下部有足和利爪，少数简略形式没有躯干和尾。所有兽面纹基本上是按这一模式塑造的，只是在表现方法和技巧上，随着时代的发展而有所不同。盖面及腹部上的牛首形兽面纹流行于殷墟到西周早期，牛角的特征很明显，角类似水牛角，角根横向，角尖上翘而内卷。最早把这种兽面纹用作装饰纹样的器物约出现在殷墟二期，如妇好墓出土司母辛四足觥的盥下就饰这种纹饰¹⁸。1972年陕西华县桃下



图2 伯矩鬲盖拓片

村出土的一件商代晚期的鬲，腹部饰三组牛角形兽面纹。¹⁹ 这种兽面纹在西周早期也很流行。如1981年陕西宝鸡纸坊头西周墓出土的两件**伯方座簋**²⁰，方座以四隅为中轴，饰四组牛角形兽面纹，其中一件牛角翘立于外。上海博物馆收藏的古父己卣的盖及器腹饰牛角形兽面纹，双角翘起，突出器表。²¹ 除了伯矩鬲的腹部饰三组牛角形兽面纹外，琉璃河遗址黄土坡墓地251号墓出土的戈父甲卣、

253号墓出土的圜鬲的三足上部以及253号墓出土的父丙鼎的腹部也饰这种兽面纹。在商代晚期和西周早期的铜鬲中大都在足上部饰牛角形兽面纹。如1972年扶风县刘家村发掘的丰姬墓出土的鬲²²，1976年岐山县贺家村发掘的第113号墓出土的一件鬲²³，1978年凤翔县化园村出土的父乙鬲²⁴，都在三足上部饰这种兽面纹。

伯矩鬲颈部六条扉棱间的龙形态一致，低首，首生双角，突目，张口向下，躯干为单体，直身，背上生出羽翅，尾上卷。龙纹在商代中晚期至西周早期常作为主纹饰，饰于器物口下颈部，也有的作为次要纹饰饰于圈足上。在商周青铜器纹饰中，龙纹是具有重要地位而且流行时间长的一种图像。《易·乾》：“飞龙在天。”²⁵《左传·昭公二十九年》：“龙，水物也。”²⁶《管子·水地篇》：“龙生于水，被五色而游，故神。欲小则化如蛭蠋，欲大则藏于天下，欲上则凌于云气，欲下则入于深泉。变化无日，上下无时，谓之神。”²⁷《说文解字》：“龙，鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长；春分而登天，秋分而潜渊。”²⁸从这些记述中可知，龙是一种生于深水而又能飞于云天的怪物，形如鳞虫（即蛇），但体形大小、长短变化无穷。龙正因为具有如此玄妙的神力，在上古时代就被人们奉为神物，也成为青铜艺术表现的主题。旧时也称这种龙纹为夔纹，所谓夔纹是指一种有一足、二足或者省略了足的龙形的侧面图像，基本形态为张口，体躯伸直或弯曲，额有角（或称冠），尾部上卷或下卷。之所以称之为夔，是引用了古籍中“夔一足”的记载。《说文解字》：“夔，神虺也，如龙一足，从夂，象有角、手、人面之形。”²⁹《庄子·秋水》：“夔谓蚘曰，

吾以一足踰蹕而行。”³⁰踰蹕就是跳跃，可见夔也是一种形近于龙的怪物，只是只有一足。但从旧称作夔纹的图像看，并非皆只有一足，也有的有二足，或根本无足。亦有学者指出，商周时代描绘物象习惯用侧视方法，所谓夔的一足，实际仍是两足的侧视。因此被视为夔的图像应是龙形的侧面形象。从伯矩鬲表面的整体装饰看，可以说伯矩鬲是出土西周早期铜鬲中装饰最为华丽的一件。

三 铭文解读

伯矩鬲盖内及器身颈内壁各铸有相同的阴文铭文“才（在）戊辰，匱（燕）侯赐白（伯）矩贝，用乍（作）父戊尊彝”，盖内为4行15字，颈内壁为5行15字，铭文字数与内容相同，仅个别字的写法和行款字数有别，属于器、盖对铭的形式（图3、图4）。铭文释义为在某年某月戊辰这一天，燕侯赏赐了贵族伯矩贝币，伯矩用以铸造了这件青铜鬲，以此表示对其父亲戊的纪念。伯矩鬲铭文字数虽不多，但仍有许多问题值得关注。

（一）伯矩鬲铭文形式的问题

青铜器命名的原则是有铭文的器物先以铭文命名，没有铭文再按照器形命名。例如，伯矩鬲铭文中提到的“伯矩”就是这件器物的主人，可见伯矩鬲的命名是以器主命名。如果铭文中没有提到器主就以被祭祀的对象

命名。伯矩鬲铭文中的“父戊”就是被祭祀的对象。“伯矩”中的“伯”表示排行，如“叔”等字；“矩”是私名。同墓出土的伯矩盘铭“癸伯矩”（图5），对此学者有不同观点。张懋镕先生认为“癸”是其族徽。³¹ 曹淑琴

先生认为伯矩铜器是癸国铜器。³² 陈平先生认为是天干日名。³³ “父戊”是“祭主日名”，是指该器主祭祀对象的日名，它是由一个表示祭主性别的“父”和表示祭主出生日天干的符号“戊”组成的。



图3 伯矩鬲盖内铭文拓片



图4 器身颈内壁铭文拓片



图5 西周伯矩盘

（二）有关伯矩作器的问题

伯矩所作的青铜器，1986年唐兰先生著的《西周青铜器铭文分代史征》辑录19件。³⁴陈梦家先生统计了16件。³⁵李学勤先生依据《三代吉金文存》和《西清古鉴》统计共有13件。³⁶曹淑琴先生统计共有22件。³⁷杰西卡·罗森（Jessica Rawson）教授统计了6件。³⁸笔者依据《殷周金文集成》（以下简称《集成》）统计共计17件，并列表如表1，以便查考。

表1所述伯矩器中《集成》：02456伯矩鼎和《集成》：00689伯矩鬲的铭文最长，另有11件器均为“白（伯）矩乍（作）宝尊彝”6字，有两件分别为“矩乍（作）宝尊彝”和“白（伯）矩乍（作）旅盃”5字，另一件为“癸白（伯）矩乍（作）宝尊彝”。其中13件为传世品，有鼎2件、鬲1件、簋2件、尊1件、卣1件、卣盖2件、壶1件、盃1件、盃盖1件、盘1件；3件有明确出土地点，分别是1975年北京房山琉璃河251号墓出土的伯矩鬲、伯矩盘以及1974年辽宁喀左县山湾子窖藏出土的伯矩鬲。³⁹《集成》：03533伯矩簋现为海外私人藏家的藏品，它和伯矩鬲在纹饰上可以算是伯矩器群中最华丽的两件。《集成》：09567原著录于《西清古鉴》卷八，名为伯矩尊⁴⁰，但实际器形是卣。这件器物出现在1967年美国华盛顿弗里尔美术博物馆（The Freer Gallery of Art）出版的铜器收藏目录中，目录中将其标识为壶。不过书的作者也提到其他人士有将此器视作觶或卣的。此器有椭圆形圆顶盖，盖顶正中置一圆形捉手，椭圆形口，长束颈，最大径于下腹部，圆底，圈足外撇。盖面饰以兽面纹，兽面纹之间饰以长冠凤鸟纹，鸟首相对。肩部饰一

周长冠凤鸟纹，其上、下饰以凸弦纹，腹部前后饰兽面纹，兽面纹左、右、下方各饰一鸟，圈足上饰省略变形兽面纹。馆藏琉璃河遗址出土的圉卣、作宝卣在器形、纹饰上与之有相似之处。书中在此器铸造技术的观察栏内提到器身颈部鸟纹饰带的两侧有两条垂直印记。如果原先是有提梁的卣，在18世纪清乾隆敕编古鉴著录时已无提梁，可见此器的改装是在此之前，很可能这件器的提梁在发现时已损坏，所以两侧残留的环耳部分被人锉磨干净，改变成了现在的形状。

（三）铭文中提到的贝



贝就是海贝。天然海贝被用作货币使用，在世界上不少国家和地区并不少见。我国用海贝作货币的起始时代可以追溯到公元前16世纪前后。商代早、中期贝币的使用日渐广泛，贝币开始获得最早的流通中主要货币的地位。西周时期，社会经济有了较大发展，货币的作用更显重要。海贝仍然是重要的货币，青铜器的铭文以及考古发掘提供的实物资料都可以证明。伯矩鬲铭文提到“匱侯赐伯矩贝”，就是说燕侯赏赐给了贵族伯矩货币，因此伯矩用这笔钱制作了这件青铜鬲，但铭文中对燕侯赏赐贝币的数量没有提及。

（四）铭文中“用作父戊尊彝”

“用作父戊尊彝”就是伯矩为其父亲做器，这是加强宗法制度的具体体现。宗法制度是周礼的重要组成部分，是周人维

表 1 《殷周金文集成》伯矩器一览				(单位: 字)		
序号	器名	铭文内容	字数	著录	现藏	备注
1	伯矩鼎	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 02170		
2	伯矩鼎	白(伯)矩乍(作)宝彝, 用言(歆)王出内(入)吏(使)人	12	《集成》: 02456		
3	伯矩觚	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 00892		
4	伯矩觚	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 00893	辽宁省博物馆	1974年辽宁喀左县山湾子窖藏
5	伯矩鬲	才(在)戊辰, 匱(燕)侯赐白(伯)矩贝, 用作(作)父戊尊彝	15	《集成》: 00689	首都博物馆	1975年北京房山琉璃河M251
6	伯矩簋	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 03532		
7	伯矩簋	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 03533	美国纽约侯希特勒	
8	伯矩卣	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 05228		
9	伯矩卣(盖)	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 05229		
10	伯矩卣(盖)	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 05230		
11	矩尊	矩乍(作)宝尊彝	5	《集成》: 05818		
12	伯矩盃	白(伯)矩乍(作)旅盃	5	《集成》: 09398		
13	伯矩盃(盖)	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 09412		
14	伯矩壶	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 09567	美国华盛顿弗里尔美术博物馆	实为伯矩卣
15	伯矩壶	白(伯)矩乍(作)宝尊彝	6	《集成》: 09568		
16	矩盘	矩乍(作)宝尊彝	5	《集成》: 10060		
17	伯矩盘	癸白(伯)矩乍(作)宝尊彝	7	《集成》: 10073	首都博物馆	1975年北京房山琉璃河M251

护、巩固和加强其内部统治的一种手段。核心就是严格的宗子法承袭关系。西周时代，王臣都是世官，靠祖先的荫庇获得地位和特权。他们在青铜器铭文和祭祀活动中，追述祖先的功烈，告祭自己的荣誉，都是为了巩固自己在宗族体系中的地位。

周人以蕞尔小邦灭了大邦殷商之后，殷人在人数上仍远多于周人，并且不甘心失败。迫于这种形势需要，周人不得不对殷遗势力采取措施以稳定局势。其中一项就是迁移殷商贵族的政策，一方面是把他们集中迁移到洛邑，另一方面是把他们分配给主要的姬姓贵族的封君。对被迁移和分配的殷商贵族采用安抚和监督的两手政策，殷商贵族依然有土地和奴隶，有的还取得较高的官职。从琉璃河遗址出土的青铜器铭文可以看出，燕国对顺从于己的殷遗族氏采取的主要是怀柔安抚政策，不仅保留其原来的族氏组织，允许其使用旧有的族氏徽号，而且给予他们一定的社会地位。这样一方面可以拉拢团结他们，另一方面也可以利用这些殷商贵族的势力来加强燕国统治者的力量。这些都是周王室制定的针对殷遗的政策的具体体现。253号墓董鼎铭文说董受燕侯之命赴宗周给召公送礼，说明董是燕侯的亲信。鼎铭末缀有的族徽在商代铜器上常见，董的祖先在商代有相当的地位。52号墓出土的复鼎、复尊铭文显示复多次受到燕侯的赏赐。《攀古楼彝器款识》记载，“同治丁卯（1867年）间，京师城外出土数器”⁴¹，计有爵二、觚一、卣一、盃一，其中的“盃一”即亚盃，铭文说亚也曾受到燕侯赏赐，其族徽为侯亚，其也是商代大族之一。“伯矩”所在的族氏在西周早期已经臣服于燕侯，并受

到燕侯的重用。伯矩鼎的铭文说：“白（伯）矩乍（作）宝彝，用言（歆）王出内（入）吏（使）人。”唐兰先生解释为：“伯矩做这件宝器，用来宴飨王的出来进去的使者。”言就是音字，古代常通用，此处读为“歆”，《诗·生民》毛传：“歆，飨也。”《国语·周语上》：“王歆太牢。”⁴²由此推想伯矩是燕国的行人之官，掌管迎接周王使者，其身份的重要性不难想见，他能制作很多精美的青铜器。

从伯矩鬲铭文也能看出西周早期青铜器铭文比商代晚期有了显著发展。这一时期的铭文都是反映当时社会的政治、经济、军事、法制、礼仪情况的重要资料，具有明确的书史性质。这些铭文资料，可以证信古史，补苴史书的缺失，对于我们研究古代历史、上古语言文字和古代书法艺术有重要的意义。这种变化是和周初的政治形势相关联的。周人灭商以后，为了巩固统治地位，便尽力加强礼制建设。作器铸铭，本质上也是礼的体现。他们制作大量的青铜礼器，铸以长篇铭文，来颂扬祖德，刻纪功烈，记述周王锡命，传遗子孙后代。从伯矩鬲铭文也能看出这一阶段金文的特点，布局不够规整，竖成列而横不成排，字大小不均匀，书写气势较为豪放，笔画较浑厚、凝重，有的笔画中间粗肥，首尾出锋，笔捺有明显的波磔。

四 工艺解读

商周时期，青铜器的铸造主要采用的是块范法（或称模范法）。以铸造青铜容器为例，

先制成预铸器物的模型，模型在铸造工艺上也称作模或母范；再用泥土敷在模型外面，脱出用来形成铸件外廓的铸型组成部分，脱出的部分在铸造工艺上被称为外范，外范要分割成数块，以便从模上脱下；此外还要用泥土制作一个体积与容器内腔相当的范，此范通称为芯，也称心型或内范；然后使外范与芯套合，中间的空隙即型腔，其间隔为预铸器物的厚度；最后将熔化的铜液注入型腔，待铜液冷却后，除去外范与芯就得到了所预铸器物。模与范的关系，一般很容易理解成有什么样的模就能做什么样的范。其实不然，就伯矩鬲来说，兽角翘起的角尖部分如果塑成模，从模上是不能脱范的。模上没有翘起的角尖。其制作方法是在模上翻出无翘起角尖的范后，再在范面上用如小扁锥式的成型工具接着范面的纹饰部位斜着扎入范中，拔出工具就成了翘起部位的型腔。正是由于这

样的工艺手法，凡是有角尖翘起造型的铜器，其翘起的部位大多为无纹饰的素面。

五 结语

2013年8月19日，国家文物局发布《第三批禁止出境展览文物目录》，共有94件（组）一级文物列入第三批禁止出境展览文物目录，首都博物馆唯有伯矩鬲入选，其地位可见一斑。伯矩鬲是伯矩器群中的翘楚，更因其独特的造型及装饰艺术被誉为“最美铜鬲”。盖钮立体的写实牛首与盖面、器身牛首形兽面纹遥相呼应，彰显了燕国青铜文化的审美追求与高超的制作水平。

注释：

- 1 北京市文物研究所编《琉璃河西周燕国墓地》，文物出版社，1995，第31页。
- 2 许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第62页。
- 3 《尔雅》，《续修四库全书》第185册，上海古籍出版社，2002，第12页。
- 4 邢昺：《尔雅疏》，《续修四库全书》第185册，上海古籍出版社，2002，第160页。
- 5 陆佃：《尔雅新义》，《续修四库全书》第185册，上海古籍出版社，2002，第390页。
- 6 《史记》卷一百三十《太史公自序第七十》，台海出版社，1997，第915页。
- 7 《汉书》卷二十五《郊祀志第五》，中华书局，1962，第1080页。
- 8 裴文中：《裴文中史前考古学论文集》，文物出版社，1987，第146页。
- 9 容庚、张维持：《殷周青铜器通论》，文物出版社，1984，第31页。
- 10 朱凤瀚：《中国青铜器综论（上）》，上海古籍出版社，2009，第112页。
- 11 陕西周原考古队：《扶风云塘西周墓》，《文物》1980年第4期，第41页。

- 12 曹永斌、樊维岳：《蓝田泄湖镇发现的西周车马坑》，《文博》1986年第5期，第1页。
- 13 陕西省考古研究所：《高家堡戈国墓》，三秦出版社，1994，第39页。
- 14 《中国青铜器全集》第6卷，文物出版社，1997，图版190。
- 15 王寿芝：《陕西城固出土的商代青铜器》，《文博》1988年第6期，第3页。
- 16 河南省文物研究所、郑州市博物馆：《郑州新发现的商代窖藏铜器》，《文物》1983年第3期，第54页。
- 17 河南省文物考古研究所：《郑州商城——一九五三年——一九八五年考古发掘报告》，文物出版社，2001，第238页。
- 18 中国社会科学院考古研究所编著《殷墟青铜器》，文物出版社，1985，图版5。
- 19 陕西省考古研究所等编《陕西出土商周青铜器》第1册，文物出版社，1979，第109页。
- 20 胡智生、刘宝爱、李永泽：《宝鸡纸坊头西周墓》，《文物》1988年第3期，第22页。
- 21 《中国青铜器全集》第6卷，文物出版社，1997，图版190。
- 22 陕西省考古研究所等编《陕西出土商周青铜器》第3册，文物出版社，1980，第60页。
- 23 陕西省考古研究所等编《陕西出土商周青铜器》第3册，文物出版社，1980，第18页。
- 24 陕西省考古研究所等编《陕西出土商周青铜器》第3册，文物出版社，1980，第175页。
- 25 《周易读本》，《四库全书存目丛书》第47册，齐鲁书社，1997，第744页。
- 26 《春秋左传集解》第二十六《昭公七》，上海人民出版社，1977，第1567页。
- 27 《管子》卷第十四《水地第三十九》，上海古籍出版社，2015，第287页。
- 28 《说文解字》，中华书局，1963，第245页。
- 29 《说文解字》，中华书局，1963，第112页。
- 30 《庄子》，中华书局，2016，第262页。
- 31 张懋镕：《周人不用族徽说》，《考古》1995年第9期，第838页。
- 32 曹淑琴：《伯矩铜器群及其相关问题》，《北京考古集成》第3册，北京出版社，2000，第740页。
- 33 陈平：《北京出土征集拣选青铜器的铭文》，《首都博物馆丛刊》第15期，第80页。
- 34 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第100~104页。
- 35 〔日〕持井康孝、陳夢家編，〔日〕松丸道雄改編『殷周青銅器分類図録-A Corpus of Chinese Bronzes in American Collections-』，汲古書院，一九七七・一刊，B5，一二三〇頁。Shigaku Zasshi, 1978, 87:523-524頁。
- 36 李学勤：《纹饰奇特的伯矩簋》，《收藏家》1994年第5期，第41页。
- 37 曹淑琴：《伯矩铜器群及其相关问题》，《北京考古集成》第3册，北京出版社，2000，第739页。
- 38 Jessica Rawson, "Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collection," *Library Journal IIA* (1991): 147, 2.3.6.
- 39 喀左县文化馆、朝阳地区博物馆、辽宁省博物馆：《辽宁省喀左县山湾子出土殷周青铜器》，《文物》1977年第12期，第24页。
- 40 《西清古鉴（上）》，《摘藻堂景印四库全书荟要》第157册，世界书局，1985，第232页。
- 41 潘祖荫：《攀古楼彝器款识》，《续修四库全书》第903册，上海古籍出版社，2002，第11页。
- 42 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第104页。

班簋

于力凡

时代：西周中期（前 10 世纪中叶～前 9 世纪中叶）

尺寸：高 22.5 厘米，口径 25.7 厘米，底径 22 厘米

首都博物馆馆藏传世青铜器之最，当数西周班簋（图 1）。班簋是北京地区发现的具有极高历史和艺术价值的一件文物，不仅器形、纹饰独特，而且铸有 197 字铭文，具有重要的史料价值，加之坎坷曲折的经历，使其更显珍贵。

一 发现及修复经过

1966 年“文化大革命”开始，北京地区大量古旧图书、文物古董成了“破四旧”的对象。为了抢救和保护文物，北京市古书文物清理小组成立，小组成员奔赴各处拣选文物。自 1966 年至 1981 年，北京拣选出来的铜器有近百吨之多，有不少体量很大的铜

佛像、铜钟，还有体积小却数量大的铜钱。1972 ~ 1981 年，拣选出较好的文物达 800 多件，级别很高的有 59 件。¹1972 年 6 月的一天，北京市文物管理处呼玉衡、华义武师徒又来到北京市物资回收公司有色金属供应站拣选文物。华义武先生回忆，他们从早上 9 点开始拣选，到中午 12 点多，从废铜堆中发现了三块铜器残片，一块是器壁，一块是带有铭文的器底，还有一块是器足。他们凭经验初步认为这应是重要的青铜器。又经过青铜器鉴定专家程长新先生仔细查看纹饰和部分铭文，认定它是一件西周时期的有铭铜器。于是大家又在废铜堆仔细翻找，终于找到了器物的口部、腹部、耳部等残片。经过认真对接、辨认铭文，最终确定这件文物是西周时期的班簋。此事一经公布，立刻引起了学术界的震惊。著名考古学家、古文字学家郭沫若先生更是十分激动。他在 1935 年

就曾将班簋收录于著作《两周金文辞大系》书中，但是当时并未见到实物。郭老为之又撰写了《班簋的再发现》一文，发表于《文物》1972年第9期，论述其内容与价值。

故宫博物院青铜器修复专家霍海峻先生回忆，当时班簋勉强能够拼出多半个器身，器身上兽面纹尚可识别。四高足均折断，仅能拼接出一个，四兽珥只有一个较完整，器底有一裂口，变形错位。所幸的是铭文基本完整，只是第2行第4字有小洞，第11、12行第2、3字均残缺多半个字。另故宫博物院赵玉中先生回忆，为了重现班簋的风采，1973年夏季，原北京市文物工作队两位同志将班簋残片送到故宫博物院文物修复厂，时

任厂长蔡瑞芬将任务交给了赵振茂先生。赵先生是享誉国内外的著名青铜器修复专家，曾经修复过众多珍贵青铜器。由于班簋残损严重，修复较为复杂，主要经过七个过程。第一，拼对。将残破碎片对正位置，并做标记。第二，整形。此件簋的铜质比较好，弹性较大，采用顶压法矫正变形的底部，使其平整。第三，补配。为了保证修复质量，采用翻模铸铜补配。器身所缺部分用残存原器做母范，采用砂箱造型，铸造出相应的一半。器足采用石膏红砖粉模具造型，经焙烧后铸造。第四，修整饕花。先将配片毛坯锉光、刮亮，然后粘在饕花胶板上，用饕子将纹饰饕刻清晰，与原器纹饰风格相一致。第五，焊接。首先



图1 西周班簋

把断口锉成坡形焊口，花纹、铭文处要锉背面，以保持纹饰、铭文的完整，然后依次用焊锡焊实。第六，修型鑿字。用锉把焊口处锉平、磨光。花纹连接处用鑿子沟通，使纹饰连成一体。器底两洞用锡补平、磨光。依据《西清古鉴》的铭文将5个残字摹写在补锡处，用鑿子刻出，使字体一气贯通。第七，做旧。先将新补配的器身、兽耳、器足等部分用酸液腐蚀得无金属光泽，用水冲净，然后将焊道及坑凹处用与周边色泽相似的漆腻子填平，干后磨光。再根据班簋地子颜色调配相应的深浅墨绿硝基磁漆，采用以笔描画、喷点、渲染、套色诸手法做出色彩一致的地子。第八，用虫胶清漆调配各色矿物颜料，做出各种色泽的锈片。经过专家的精心修复，尊贵、典雅的班簋得以再现原貌，并最终入藏首都博物馆。1982年夏，在首都博物馆（当时以孔庙为馆舍）举办的“北京市拣选古代青铜器展览”中展出班簋。2004年底，正逢首都博物馆新馆展览紧张筹备之际，为了能让世人在新首都博物馆看到班簋的风采，博物馆又请来文物修复世家传人、文物修复专家贾文熙先生对其做进一步修复。此次贾先生使用了超声波洁牙机等高科技设备为班簋清理有害锈，再用锌粉修补。

二 器形、纹饰、铭文分析

（一）器形、纹饰的特点

口微敛，折沿，方唇，鼓腹略下垂，腹部置四个半环状兽首耳，矮圈足外撇，四耳下的

钩状耳外各续接一内卷象鼻足，将簋身悬起。口沿下饰两道平行凸弦纹，其间饰以涡纹，腹部以每耳为中心饰以四组阳线兽面纹。有关青铜簋的研究大致经历了三个阶段。第一个阶段是从宋至清乾嘉时期。这一阶段对簋类器缺乏统一认识，定名混乱。宋代《考古图》《续考古图》《博古图》三图录中将金文中出现的𣪠字释为“敦”，将铸有“某某作尊彝”或“作宝尊彝”铭文的器归为“彝”类。《考古图》和《续考古图》还将没有自铭的无耳盆式簋并入“尊”属。清乾隆年间编修的“西清四鉴”仿宋人《考古图》《博古图》体例，因此有关铜簋的定名遵循旧说。第二个阶段是清嘉庆年间至民国时期。嘉庆初年钱坫著《十六长乐堂古器款识考》，始指出金文中的𣪠即为文献中的“簋”字。钱坫之后，黄绍箕作《说𣪠》，从文字与器形两方面论证，不仅证实了钱氏𣪠为簋之说的正确，而且纠正了钱氏𣪠为簋之说的错误。1935年容庚所著的《商周彝器通考》出版，从出土器数与名辞上肯定了黄绍箕的观点，并为其做了补证。容庚在《殷周礼乐器考略》中还从簋的用途，作器的缘故，簋的形状、名称及铭文位置等几个方面进行了补充。第三个阶段就是1949年至今。随着考古材料的日渐丰富，对青铜簋的研究也逐渐深入，研究成果丰厚。

一般认为簋主要是盛放黍稷的黍盛器。《仪礼·公食大夫礼》：“宰夫设黍稷六簋与俎西。”²此外铜器铭文中也有记载，如伯句簋铭：“白（伯）句乍（作）宝簋，其朝夕用盛𣪠（稻）、梁𣪠，其用享于尹人𣪠朋友。”³伯伸（𣪠）簋铭：“白（伯）伸（𣪠）乍（作）宝簋，其朝夕用盛梁、𣪠（稻）、𣪠，其用飩正、御史、朋友、尹人，其用勾眉寿万年。”⁴说明簋既可以盛放黍稷，也可以盛放稻粱。从考古发掘

中发现，铜簋可能还兼有盛放肉食、温煮加热等功能。出土的铜簋中常有兽骨等盛装物。某些铜簋器底带有烟熏火烧的痕迹，可能曾经用来加热食物。但是和鼎、鬲、甗等真正意义上的炊器不同，簋仅仅是在特定场合下，为了保持食物的温度，简单加热温烫的用器。

西周早期簋的变化比较显著，流行兽首双耳簋，有的耳圈较细，垂珥呈钩状，有的耳圈粗壮，方珥长垂，兽首亦多变化。商代流行的无耳深腹盆形簋成康以后被淘汰。而商代兴起的方座簋，早期前段最为流行，同时还出现了颇具特色的四耳簋。所谓方座簋，就是将簋和禁连铸在一起，通常是双耳方座簋，也有四耳方座簋。如武王时期的利簋、天亡簋，成王时期的德簋、叔德簋、伯矩簋，昭王时期的过伯簋、令簋，以及宝鸡竹园沟、茹家庄出土的几个方座簋都是这一时期的代表作。这一时期还兴起一种高足簋，就是为了抬高簋体，有的将四耳的珥延伸成四足，将簋体悬起，有的在圈足上再加三个或四个较高的支足，有的支足呈卷鼻象首形，有的呈圆柱形，有的呈立体兽形，不一而足。簋的形式多种多样，就器耳来说可分为有耳和无耳两类。在有耳的青铜簋中，绝大多数是一对对称的双耳，四耳簋发现得不多，据不完全统计，现今存在于世的只有十数件，加上图书著录的也不过 30 件，其中有确切出土记录的为 7 件，国内外馆藏的合计 9 件，其他的仅见于各类图书著录。⁵ 四耳簋虽然发现得不多，器形却很丰富。按四耳簋最下部特征分类，大体可以分为圈足、方座、附足三类。班簋此型器目前所见仅 3 件，除班簋外其他两件真器不存，只有著录中的线图可见。一件为周瞿鬲（瞿簋）⁶，另一件为周毛伯彝（毛伯簋）⁷。至于《西清古鉴》所著毛伯彝和班簋是否一件器物，后文另述。梁彦民先生认为四耳簋是西周初年

出现的，主要流行在西周穆王以前，分布地域相当广泛且为周人、商人后裔及其他方国的高级贵族共同使用的一种特殊形式的青铜簋。

班簋的器形和纹饰都比较特殊，目前还没有完全相似的器物可供比较，所以学者对这方面的情况相对来说讨论得较少。班簋形制与考古发掘出土的张家坡 198 号墓簋⁸、山东招远齐中簋⁹ 属于同一类别，与传世的臣辰父乙簋¹⁰ 较为相似，都是从环耳下端直接延伸出四足，只是班簋的足较细。班簋与传世的伯簋¹¹ 非常接近，二器都是四耳下接垂珥，四珥向外延伸为象鼻形四足，器身也都是束颈鼓腹，唯一的区别是班簋四足象鼻向内卷曲，而伯簋是向外卷曲。伯簋口下饰分尾小鸟纹，腹饰简化的兽面纹，圈足饰斜角目雷纹，有铭文三字“伯作簋”，是西周中期偏前穆王时期的器物。班簋如果除去四足，器身又与邢侯簋、臣谏簋非常接近，两器的年代大致在昭王世及穆王初。¹² 班簋的纹饰很有特色，纹饰为阳线，颈部一周饰 16 个涡纹，上下界以弦纹，腹部饰四组兽面纹。兽面纹很有特色，以耳为中心向左右对称展开，作分解状，额部为一斜方钉饰，额上为一牌饰，牌饰上有对称的双爪形花纹，兽面无身，两侧有云形纹。相同的纹饰见于员所作的尊、卣¹³、觯¹⁴ 等器。与 1975 年陕西扶风县召李村一号周墓出土的伯卣纹饰也极其相似。¹⁵ 另外，1966 年陕西岐山县贺家村西壕周墓出土的尹丞鼎¹⁶，腹部兽面纹也是这种式样。

（二）铭文研究

1. 研究概况

铜簋的器腹内底平坦，便于铸造长篇铭文。班簋是西周前期的重器，不但形制较为

特殊，而且铭文记录了重要史实，因此引起了自清代以来许多金文研究家的重视。对于班簋铭文的研究大致可以分为三个阶段。第一，班簋原为清宫旧藏，收录在清乾隆时期编撰的《西清古鉴》卷十三中。清人严可均的《全上古三代秦汉三国六朝文》卷十三也收录了班簋铭文。不过二者的录文有些出入。第二，自清末至1972年班簋残片从废铜中拣选出之前，对班簋铭文的考释颇多，如刘心源、吴闿生、杨树达、郭沫若、容庚、于省吾、吴其昌、唐兰、陈梦家等先生都曾经专文或在各自论著中考释过班簋铭文。第三，1972年拣选到此器的残余至今，器虽残但口部、腹部、耳部、足部都还在，铭文部分也大致完好，提供了进一步研究的新资料。这一时期成果最为丰富。首先，郭沫若、唐兰先生对班簋继续研究。其次，黄盛璋、马承源、李学勤等先生对班簋提出了自己的见解。另有不少学者对班簋进行了续考、补论和补释。

2. 铭文释文

班簋铭文共计20行197字，第16行和19行各为11字，第20行为5字，其余每行为10字（图2）。今将释文依行款录于下。

隹（唯）八月初吉，才（在）宗周。甲戌，王令（命）毛白（伯），更虢**鞮**（城）公服，**𠄎**（屏）

王立（位），乍（作）四方亟（极），秉𩇑、蜀、巢

令（命），易（锡）**𩇑**（勒），咸。王令（命）毛公以

邦冢君、土（徒）、驭（御）、**戠**人伐东国

𩇑戎，咸。王令（命）吴白（伯）曰：“以乃

𩇑（师）左比毛父。”王令（命）吕白（伯）曰：

“以乃**𩇑**（师）右比毛父。”**𩇑**（遣）令（命）曰：

“以乃族从父征，**𩇑**（出）**鞮**（城），卫父

身。”三年靖东国，亡（无）不成允，天畏（威）不（丕）畀，屯陟。公告厥事于上：“隹（唯）民亡拙才（在）彝，昧天

令（命），故亡（无）。允才（哉）显，隹（唯）敬德，亡（无）

𩇑（攸）违。”班拜稽首曰：“乌乎（呜呼），不（丕）

𩇑（朕）皇公，受京宗懿釐（厘），毓文王，王姒圣孙，**𩇑**（登）于大服，广成厥工（功），文王孙亡（无）弗**𩇑**（怀）井（型），

亡（无）克竟厥刺（烈）。班非敢覓（抑），隹（唯）

乍（作）邵（昭）考爽益（谥）曰大政。”子子孙孙

多世其永宝。

对于铭文，郭沫若先生在《班簋的再发现》中已经指出：“簋铭颇长，一百九十余字，具有重要的史料价值。但行文颇缴绕，特别在后半段，脉络不容易理清。有少数文字也有问题。因此，对于器的年代与铭文的意义，释者颇有异说。我自己在《大系》中的考释也未尽妥帖。”¹⁷

本文综合诸家观点，现将铭文所述主要事情尽可能客观地直译出来：“八月初吉期间，在宗周，甲戌这一天，周王册命毛伯接任虢城公的职位为毛公，护卫王位，

作天下的表率，同时掌管繁、蜀、巢三个方国的政令，并给予了毛公赏赐，册命完毕。周王命令毛公率领封君及其部族等征伐东部地区叛乱的部族，命令完毕。周王命令吴伯说：‘率领你的军队从左方辅助毛公。’周王命令吕伯说：‘率领你的军队从右方辅助毛公。’周王派人告令班说：‘率领你的族人跟随毛父出征，出城之后负责保卫毛公的人身安全。’三年之后东国平靖，天威广被，毛公班师回屯于陟地。毛公向上天祭告其事：‘东国之民不明白上天的旨意，所以灭亡了。因此只有敬重德行才能无所违失。’班拜手稽首说：‘毛公曾受到天子宗庙所赐的美好福佑，作为

文王和王妣的睿智的子孙，升任要职，大成其功业。文王子孙无不思慕并以他为效法的典型，没有人能与他显赫的功业相比。班不敢隐没毛公的功业。班请于大臣，为其父作谥。’希望子孙世代长久珍爱它。”

3. 铭文涉及的人物关系

铭文可分为两大部分，前面一部分叙述王赐命毛伯接替虢城公的职位为毛公及毛公受命与吴伯和吕伯伐东国的经过，后面一部分从“班拜稽首曰”起，则是班对毛公的颂辞和说明铸器的原因。铭文牵涉众多人物，单毛姓就有毛伯、毛公、毛父。近现代学者对班簋铭文涉及人物及时代存有异说，主要

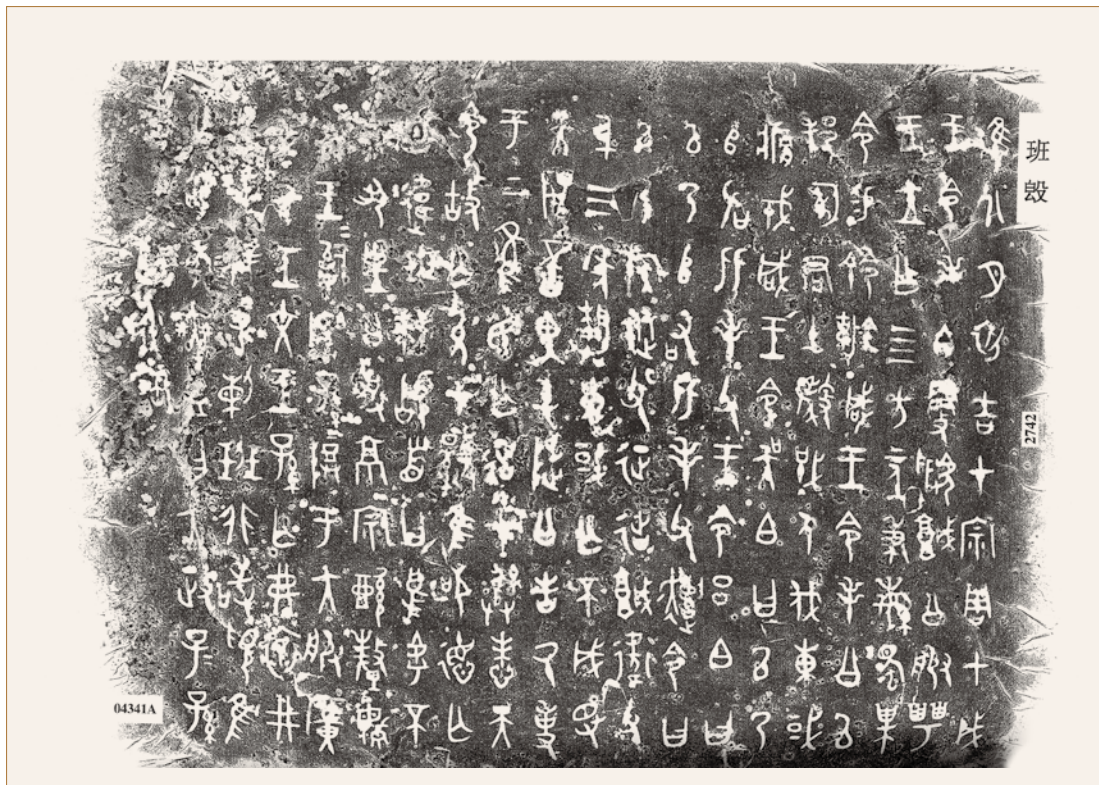


图2 班簋铭文拓片

有成王时期说、昭王时期说和穆王时期说。清人梁诗正等人编纂《西清古鉴》时认为“毛伯、毛公、毛父实一人也”¹⁸，并推测班簋为成王时器。郭沫若、陈梦家先生也将班簋定为成王时器。清人刘心源认为毛伯、毛公、毛父本同一人，班为毛伯名，并根据《今本竹书纪年》的记载“穆王十二年毛公班、共公利、逢公固帅师伐犬戎”，判断“毛公班于成王时尚未生也”，改定班簋为穆王器。¹⁹于省吾、杨树达先生也持有此观点，他们依据的是《穆天子传》。郭沫若先生认为毛伯、毛公、毛父和班不是一人，但他将“𠄎”解释为虢城公𠄎即虢仲。唐兰先生解释“𠄎令”为派人告令是正确的。也有学者对此做过专门论述。²⁰他也把班簋定在穆王时，不过他认为毛伯是毛公的长子，毛公是毛伯班之父，把毛伯与毛公分为二人。黄盛璋先生最初把班簋定在昭王时²¹，后又改为穆王时²²。

根据上述铭文翻译，全铭的人物关系已很清晰，虢城公独为一人，即将卸任；毛伯受王命为毛公；毛公受王命出征；吴伯、吕伯、班受王命随毛公出征。毛伯、毛公、毛父、皇公、昭考是同一个人的不同称谓，班不一定是毛公的儿子，也可能为其同族的子辈。这样解释在情理上和文法上都能说通，而且作器者班和毛公的关系也比较清楚。现从形制、纹饰和铭文能够判定班簋为穆王时器，但作器者是否《穆天子传》中的毛班则需要更充分的证据。因为《穆天子传》虽出于魏国墓，但毕竟为战国作品，书中记穆王周游天下，所涉及多为战国时所知的地理知识，为之附会，很难据为信史。郭沫若先生曾反对利用《穆天子传》和《今本竹书纪年》两本书就得出班簋的班就是书中的毛班的结论。

4. 铭文形式特征

西周青铜器金文可以分为西周早期、西周中期、西周晚期。分期中的西周中期，在时间上指穆王至懿王时期。本期大致可以分为两个阶段，第一阶段是穆王时期，第二阶段是共王至懿王时期。本期金文有以下特点。第一，本期绝大多数铭文没有族氏名号，只有极少数铭文后铭有族氏名号。第二，多数字的笔画已为头尾均匀的线条，但仍有少数字的点画存在粗肥现象。字的个体外缘多作正方形。文字上残存的图像痕迹，在这一时期开始变为线条化的符号。第一阶段“王”字下部仍显肥硕；“宀”头作锐顶耸肩，两侧略有弧度；“其”字头上仍作平笔；“贝”字下两笔或在内或移在左、右两笔的顶头；文王、武王专用字仍在用。第二阶段“王”字下部肥笔不明显，或者消失；“宀”头均作弧肩圆折；“其”字顶上的两笔向两边斜杀；“贝”字下左、右两笔移到外边，或封口或不封口；文王、武王专用字不再使用。第一阶段铭文还比较接近早期的波磔体，许多铭文还保留肥笔和首尾出锋的现象。第二阶段铭文则完全脱离了早期的端严谨持的作风和凝重遒奇的气氛，逐渐形成了一种笔道柔和、字画圆浑的风格。第三，在章法布局方面，点画线条化，从而使文字个体工整化，也为整篇铭文竖成行、横成列、四边整齐提供了基础条件。第四，文辞格式。①某乍某某器名。②隹某年某月月相干支纪时，在某地，廷礼册命，蔑历，赏赐，答谢仪式，乍某某器名，子子孙孙万年永宝用。以上各部分可繁可简。第一阶段铭末用语一般是“子子孙孙永宝用”，也有“永宝兹刺”“永宝兹休”之类。第二阶段有的在“永宝用”之后加上“享”字，同时出现“世子孙”“世孙子”

等短语。③不涉及赏赐的长篇纪事、纪言体。
④不涉及赏赐的长篇约剂。综合上述特点，班簋铭文属于西周中期第一阶段即穆王时期。

三 班簋与《西清古鉴》 毛伯彝、故宫瓷班簋

《西清古鉴》始于清乾隆十四年(1749)，成书于乾隆二十年(1755)，共四十卷，附《钱录》十六卷。卷十三所著录的周毛伯彝，即班

簋(图3)。原器不知何时何地所出，因其首次著录于《西清古鉴》，可见至少在乾隆二十年前其已入藏清宫。出土时当亦残破，献入清宫时经过修理，将间隔于兽面纹中的“𠂔”纹，上加“𠂔”形，下加“𠂔”形，形成“寿”字。大概是此器入宫时正值某位皇帝寿辰，所以为之以示祥瑞。而后纂修《西清古鉴》时，画师则依原器临摹绘图。故宫所藏瓷班簋是清代御窑厂乾隆时期烧造的瓷质仿古彝器之一(图4)。瓷班簋直口，方唇，束颈，椭圆体，浅腹，半环状兽首双耳，腹内底下凹，假圈足，器腹和假圈足外壁附四个内卷象鼻足，足将簋身悬起。外腹上部饰凸起的涡纹

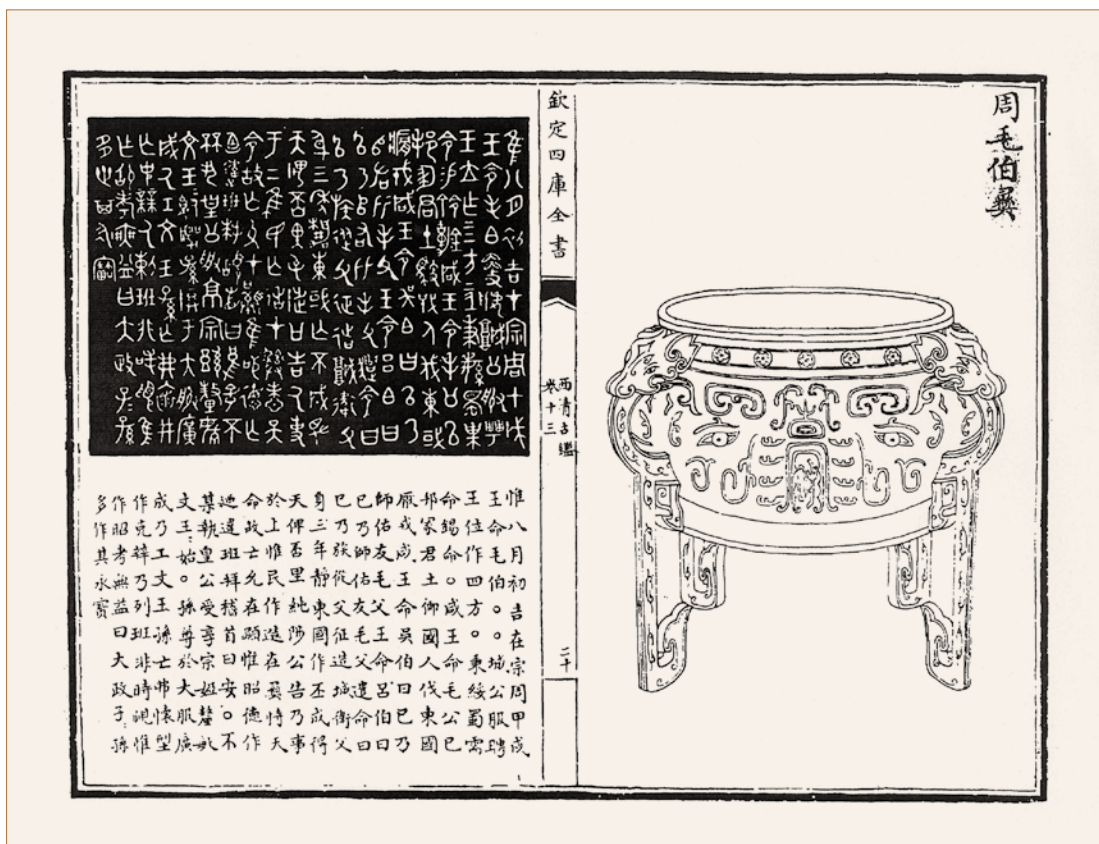


图3 《西清古鉴》周毛伯彝

一周，腹部以每耳为中心饰两组阳线兽面纹，兽面纹之间饰“寿”字。除腹外底施浅黄褐色釉，通体以茶叶末釉为底，釉间缀洒古铜绿色微凸起的釉斑。铭文位于器外底。经过比较，可以看出瓷班簋是以《西清古鉴》所载的毛伯彝为蓝本烧造的，王光尧先生在《乾隆瓷班簋》一文中做过专门论述。

对比新出土班簋与《西清古鉴》毛伯彝和瓷班簋，最明显的差异是新出土班簋纹饰上无“寿”字。唐兰先生认为新出器与《西清古鉴》著录器不是同一器，而是器形、纹饰、铭文相同的不同器。其理由是清宫旧藏之器，均经过打蜡处理，使其不再生铜锈，古玩商称其为“熟坑”。而此新出之器，并未打蜡，即商人所谓“生坑”。可见此器非清宫一器。凡做簋，都是偶数，如二簋、四簋等。周代以此类彝器作为家世宝藏的重器，但由于子孙分析旧藏，以及嫁女、赠礼等，各器物可能有分散，所以常不在一时一地出土。²³唐兰先生从班簋为生坑器，不符合清宫旧藏器

皆上蜡为熟坑器的惯例出发，又根据周代列鼎、列簋制度，同列器除大小不同外，在形制、纹饰、铭文等方面一般不存在大的差异，认为班簋是列簋中的另一件。目前多数学者赞同此观点。

四 结语

对于班簋的年代主要有成王时期说、昭王时期说、穆王时期说。诸家观点的依据都是铭文内容，未有关实物。本文从班簋的器形、纹饰、铭文等方面综合分析，可以肯定班簋是西周穆王时期器物。班簋铭文整体脉络清晰，补充了史籍记载的不足，对西周史的研究具有极为重要的意义。但有的字、词、句古奥难懂，诸家说法不一，还有待于进一步研究。



图4 乾隆瓷班簋及底部（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 田明洁 摄）

注释：

- 1 郭京宁：《“文革”中北京抢救文物的几件事》，《当代北京研究》2012年第2期，第38页。
- 2 《仪礼注疏》卷二十五《公食大夫礼第九》，《十三经注疏》，中华书局，2009，第2338页。
- 3 吴镇烽：《商周青铜器铭文暨图像集成》第10卷，上海古籍出版社，2012，第339页。
- 4 吴镇烽：《商周青铜器铭文暨图像集成》第11卷，上海古籍出版社，2012，第23页。
- 5 梁彦民：《西周时期的四耳青铜簋研究》，《江汉考古》2009年第2期，第75页。
- 6 《西清古鉴（下）》，《摛藻堂景印四库全书荟要》第158册，世界书局，1985年影印本，第260页。
- 7 《西清古鉴（上）》，《摛藻堂景印四库全书荟要》第157册，世界书局，1985年影印本，第360页。
- 8 中国社会科学院考古研究所：《张家坡墓地》，中国大百科全书出版社，1999，第151~152页。
- 9 李步青、林仙庭、杨文玉：《山东招远出土西周青铜器》，《考古》1994年第4期，第377页。
- 10 中国科学院考古研究所编《美帝国主义劫掠的我国殷周铜器集录》，科学出版社，1962，图像A230。
- 11 《中国青铜器全集》第6卷，文物出版社，1997，第41页。
- 12 彭裕商：《麦四器与周初的邢国》，《徐中舒先生百年诞辰纪念文集》，巴蜀书社，1998，第149页。
- 13 唐复年：《西周青铜器铭文分代史征器影集》，中华书局，1993，图版280、324。
- 14 中国科学院考古研究所编《美帝国主义劫掠的我国殷周铜器集录》，科学出版社，1962，图像A526、A527。
- 15 陕西省考古研究所等：《陕西出土商周青铜器（三）》，文物出版社，1980，图版32。
- 16 陕西省考古研究所等：《陕西出土商周青铜器（一）》，文物出版社，1980，图版153。
- 17 郭沫若：《班簋的再发现》，《文物》1972年第9期，第3页。
- 18 《西清古鉴（上）》，《摛藻堂景印四库全书荟要》第157册，世界书局，1985年影印本，第360页。
- 19 刘心源：《古文审八卷》第五卷《毛伯彝》，光绪十七年嘉鱼刘氏龙江楼刊本。
- 20 李义海：《班簋考续》，《吉林广播电视大学学报》2004年第1期，第41页。
- 21 黄盛璋：《班簋的年代、地理与历史问题》，《考古与文物》1981年第1期，第78页。
- 22 黄盛璋：《西周征伐东夷、东国的铜器年代地理及其相关问题综考》，《河洛文明论文集》，中州古籍出版社，1993，第308页。
- 23 唐兰：《西周青铜器铭文分代史征》，中华书局，1986，第349页。

“大代”款 铜鎏金释迦牟尼佛坐像

邢 鹏

时 代：北魏太和（477 ~ 499 年）

尺 寸：通高 27 厘米，重量约 4400 克

出土信息：1977 年出土于北京市延庆县宗家营村

北魏时期的佛教金铜造像是中国传统的本土艺术与西方外来文化、艺术融合的作品，其作为东西方文化与艺术交流的重要实物资料，具有很高的历史、艺术和科学价值。由于这类造像是佛教传入我国之后较早阶段的作品，因此一直是收藏与研究领域的重点对象。

北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像（图 1、图 2）是出土品且有明确的纪年铭文，故而在学界已知的 10 件同类藏品（表 1）中堪称“标准器”，是学界研究重点中的核心，具有极为重要的科研价值。

一 北魏“大代”款铜鎏金 释迦牟尼佛坐像简介

释迦牟尼，本名乔达摩·悉达多（约公元前 624 ~ 公元前 544 年），是佛教的创立者，古代中印度迦毗罗卫国的释迦族人。当时印度北部有十六国，基本上都是君主制。此外还有若干独立或半独立的小国，释迦族统治的迦毗罗卫就是其中之一，位于今天尼泊尔境内。其父净饭王是迦毗罗卫国君，母亲是摩耶夫人。其娶妻生子后，约在 29 岁时出家；



图 2 佛像背面有铸造出的插棒

图 1 北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像

表 1 北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像同类藏品							(单位: 厘米)
序号	收藏单位		名称	年代	高度		资料来源
	所在城市	博物馆			像高	通高	
1	现: 中国台北	台北“故宫博物院”	阳式造鎏金铜佛坐像	太和元年(477)		40.3	《中国历代纪年佛像图典》, 图版 29
	原: 日本东京	新田氏(个人)					
2	美国纽约	大都会博物馆		太和元年(477)	141.5		黄春和:《汉传佛像时代与风格》, 文物出版社, 2010, 第 48 ~ 50 页
	日本东京	国立博物馆	安国太和元年像	太和元年(477)			李静杰:《早期金铜佛谱系研究》, 图版七 -1 及注释 47
3	现: 日本东京	国立博物馆	比丘法恩造佛坐像	太和初年(477 年左右)		47.1	《中国历代纪年佛像图典》, 图版 30; 李静杰:《早期金铜佛谱系研究》, 注释 50
	原: 日本东京	新田氏					
4	意大利罗马		铜佛坐像	太和二年(478)			《中国历代纪年佛像图典》, 图版 32
5	美国	哈佛大学福格美术馆	杨僧昌造佛坐像	太和八年(484)	36		《中国历代纪年佛像图典》, 图版 39
6	中国内蒙古	内蒙古博物院	比丘僧安造释迦佛坐像 (托克托太和八年像, 于内蒙古呼和浩特市托克托县出土)	太和八年(484)	28.5		《中国历代纪年佛像图典》, 图版 40; 黄春和:《汉传佛像时代与风格》第 48 ~ 50 页; 李静杰:《早期金铜佛谱系研究》, 注释 48
7	美国	纳尔逊艺术馆		太和初年	26.6		《中国历代纪年佛像图典》, 图版 41
8	中国北京	首都博物馆	释迦牟尼佛像	太和年间(477 ~ 499 年)(一说 480 年左右)	27		《中国历代纪年佛像图典》, 图版 42; 《北京文物精粹大系·佛造像卷(上)》
	日本东京		东京 ETO 藏像				李静杰:《早期金铜佛谱系研究》, 注释 51
9	美国	菲利浦美术馆			18		黄春和:《汉传佛像时代与风格》第 48 ~ 50 页
10	英国伦敦			河清四年(565)			李静杰:《早期金铜佛谱系研究》, (图一〇)及注释 53

经历了6年的修行后，约35岁时得到佛陀的自觉。其后开始向各阶层说法教化直至80岁涅槃，足迹遍布恒河流域，因而被尊称为“释迦牟尼”即释迦族的圣人，亦被称为“佛陀”（Buddha，也译作“浮屠”或“浮图”等），简称为“佛”。

早期的佛教是没有佛像的。人们通常以抽象的图案代表佛陀，如用大象表示佛陀诞生（乘象入胎），用佛足印代表佛陀存在，用塔代表佛陀涅槃，等等。

公元前426年，马其顿国王亚历山大东征的时候曾侵入过犍陀罗地区。犍陀罗地处古代印度西北部，即今巴基斯坦和阿富汗交界地带，是印度次大陆地区通往西亚和欧洲的重要交通通道，是古印度贵霜帝国中心地区。这里文化艺术很兴盛。公元前3世纪至公元5世纪的前后七八百年间，佛教在这一地区盛行。希腊、罗马艺术随亚历山大东征进入印度，促进了佛像的诞生。

1世纪末至2世纪中叶犍陀罗地区制作的佛像成功地融汇了印度、希腊、波斯、罗马、中亚草原地区风格而形成独具一格的犍陀罗风格。犍陀罗佛像的特点是写实性强：佛像面容呈椭圆形，眉目端庄，眼窝比较深，鼻梁高且长，并与额头成一线，嘴唇较薄，头发呈波浪形或涡卷状，并有顶髻。佛像多身披希腊式大褂，衣褶厚重，褶纹起伏很大，立体感强，衣纹多由左肩下垂，袒露右肩，左手习惯抓握大衣的一角（图3¹）。佛像大多有圆形头光，下为四方形台座，台座四周刻供养人，左、右为两只狮子。

我国早期佛教造像明显受到印度犍陀罗艺术风格的影响。如山西大同的云冈石窟中艺术成就最高的释迦牟尼佛坐像（图4）就是其中具有代表性的作品。其造型古朴硕大，

两肩宽厚，袈裟右袒，面形丰圆，薄唇高鼻，神情肃穆。整体风格刚健雄浑。

这座北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像结跏趺端坐。其面相丰圆，深目高鼻，表情寂静而坚毅，其相貌具有明显的北方民族特征。头部高昂，饰涡旋状发型，顶有隆起的高肉髻。身姿挺拔，躯体丰厚。胸脯高挺健硕，肩膀宽厚结实。内着僧祇支，外披袒右袈裟，袈裟反搭于左肩。衣纹写实性强，有厚重的质感并富有立体感：先是一层立体写实的大衣褶，再于大衣褶上用阴线刻画出细密的衣纹，衣纹皆是平行状排列；在大衣的领口还有表现衣边翻卷的曲线形衣纹——



图3 释迦牟尼佛站像（美国洛杉矶郡艺术博物馆藏）

折带纹。右手举于身侧，结施无畏印，左手置左膝上，掌心向内。主尊背部上、下各有一个插榫（图2），可供安装背光（已佚）。榫端的穿孔中若插入销钉则可以固定背光。像下的台座分为上、下两部分，上部为方形束腰须弥座，须弥座两旁各塑蹲踞状的狮子一只；下部为四足床型座。座中部为方形空龕，龕楣饰卷云纹垂幔和流苏，两侧龕柱旁各立一个头戴风帽、右手持莲蕾、左手做合十状的供养人。龕楣之上雕四段首尾相接的由蔓叶构成的椭圆形，椭圆形内分别装饰不同姿态的鸟形图案。床型座的背面有刻铭：大代□□□□□日弟子□德□□为□……从

佛像底部观察，像与底座皆空心。此尊像的衣纹装饰纹样也与云冈大佛如出一辙，明显是受到犍陀罗艺术遗风的影响。可以说此像代表了北魏金铜造像艺术的最高水平。

此像首次公开著录于1980年第3期《文物》杂志的《大代鎏金铜造像》²一文中，其中记载了此像被发现的概况：“1977年北京延庆县宗家营村社员耕地时，在距地表约30厘米的耕土层偶然发现了一躯铜造像，估计是早年埋藏的传世品……”同时该文认为“该造像的年代属于北魏没有疑义。铭文的大代年号应指北魏”；并提出此像应铸造于5世纪。因此按文物定名原则，将此像命



图4 山西大同云冈石窟第20窟主尊释迦牟尼佛坐像

名为“北魏‘大代’款铜鎏金释迦牟尼佛坐像”。佛教美术研究者曾以其出土地点而称其为“延庆宗家营像”。

金申主编的《中国历代纪年佛像图典》³和《北京文物精粹大系·佛造像卷(上)》⁴等图录中都著录这件造像。后者不仅首次公布了此像的彩色照片,而且将其定名为“释迦牟尼佛像”,并确定其制造年代为北魏太和年间(477~499年)。

二 对北魏“大代”款铜鎏金释迦牟尼佛坐像的认识

此尊造像根据体量属于小型像。小型像常被世俗人家在家供养,有时也用作随身供养。⁵在供奉时,造像不仅可以起到弘法、庄严道场(作为弘法道场的背景)的作用,还

可供人礼敬、祈祷、忏悔、供养和观想。⁶

确定此像制造年代的依据主要有两个,即铭文内容和艺术风格。在铭文内容方面,“大代”一词是研究的重点。315年拓跋猗卢因帮助西晋并州刺史刘琨与匈奴族刘聪、羯族石勒对抗有功,被西晋封为代公,进而被封为代王。338年,拓跋什翼犍(320~377年)建立代国,都于盛乐。376年前秦昭宣帝苻坚攻代,代灭亡。383年淝水之战后前秦瓦解,什翼犍之孙拓跋珪乘机恢复了拓跋族国祚,于386年在牛川(今内蒙古锡拉木林河)即代王位。同年四月,改国号为魏,史称“北魏”“后魏”“拓跋魏”,孝文帝改汉姓后也称“元魏”。拓跋氏政权在386年就已改代为魏,那么太和年间制造的佛像铭文仍使用“大代”国号的现象应该如何解释呢?笔者认为这是民间仍沿用旧习而自称国号为“代”的现象,且从出土文物看,并非孤例。例如大同市博物馆收藏的北魏司马金龙墓志中对国号的记载也是“大代”(图5)。



图5 司马金龙墓志及拓片(大同市博物馆藏)

司马金龙卒于太和八年（484），其墓志的年代与首都博物馆所藏这尊造像相当。可见，在国号改代为魏的近百年后，仍有沿用旧习而自称国号为“代”的现象。故，此像铭文中的“大代”确指北魏无疑。

在艺术风格方面，主要是通过与其他同类造像进行比较研究得出其制造年代的范围。根据现已公开的资料，在国内外的各收藏机构或私人收藏中还有9尊与首都博物馆这尊造像样式相似的造像。根据这些材料，可以将首都博物馆这尊像的制造时代进一步确定为北魏太和年间。如李静杰先生认为这类造像的右肩半披式袈裟既不同于通肩右袒式，也有别于袒右式，是在中国产生的一种袈裟形式，并推定此像的制造时间“约流行于太和十年（486）以前”⁸。

对于这尊像的制造地点，李静杰先生通过类比的方法指出：“（同类型的）9例像中3例有产地或出土地，各分布在定州、北京以及大同向西延伸的古今中原和草原的交通线上……可能也是源于定州的产品。”⁹黄春和先生则根据同类造像上的铭文研究指出：“值得注意的是，类似这尊‘大代’铜镀金释迦牟尼佛像目前国内外尚可见到十余尊……这些佛像在材质、铸造工艺、造型姿势和艺术风格等方面基本相同。其中，日本新田氏所藏太和元年佛像的发愿文上出现了‘安熹县’地名，是现知唯一一尊具有明确产地的太和纪年造像。据考，安熹县故址在今河北定县东面，由此可见造型风格相似的这些北魏太和年间造像应系同时代、同产地的作品，它们的产地都应与当时佛教较为繁盛的河北中部定州地区有关。”¹⁰北魏时期的定州地区是当时北方佛教活动的中心，这表现在几方面。首先是统治者大力支持佛教发展。其次是定

州地区有优秀的佛教人才，例如开凿了武州山石窟（即今云冈石窟中昙曜五窟）的高僧昙曜就是被从定州招至首都平城的。最后是在佛教造像方面，尤其是在石雕造像方面定州造像更是驰名海内。因此，定州很可能是北魏时期金铜造像的重要产地。

在制作工艺与材质方面，这尊像以铜铸造，表面鎏金。但对于此尊像所采用的具体铸造方法，向来有范铸法和失蜡法的不同认识。笔者根据此像头部有范线痕迹（图6）判断其采用的应是范铸法。“鎏金是将金箔碎片加热后，加入7倍的水银，混合成液体（金汞剂——笔者注）再涂在铜器上，经低温烘烤，使水银挥发，金泥则固着于铜器上，具有辉煌的效果。”¹¹可见鎏金是一种纯物理方法的装饰技术。¹²根据存世文物，鎏金工艺大约出现于春秋末期至战国早期。汉代时鎏金技术已经相当成熟，时称“黄金涂”或“金黄涂”。《本草纲目·水银条》引梁代陶弘景（456～536年）的记载：水银“能消化



图6 佛像上的铸造痕迹（范线）

金银使成泥，人以镀物是也”。这是有关鎏金技术最早的记载，故鎏金也被称为“镀金”。此像造于北魏太和初年，正与陶弘景同时。可谓文物与文献记载得以两相印证。

值得注意的是，此像背后有铸造出的插榫，可供安装背屏。由于背屏具有可与佛像及台座分开的特点，故已知的此类造像中绝大部分的背屏已佚失。目前仅知两尊像带有背屏，一尊是阳氏造鎏金铜佛坐像，另一尊是比丘法恩造佛坐像。这两尊像的背屏在造型上都为椭圆状舟形，但图案和纹饰又各有特色。阳氏造铜佛坐像背屏阳面图案的身光中有七大二小共九尊佛像，身光之外是细密的火焰纹。阴面图案分为三层：上层中央有多宝塔，释迦牟尼佛与多宝佛于塔内并坐，文殊菩萨手持如意、维摩诘居士手持麈尾分别坐于塔外的左、右两侧；中层为释迦牟尼佛结跏趺坐，右手举起，左前两鹿伏卧，两侧为飞天献花、供养人手持香炉、弟子合掌听法；下层为佛诞生故事，画面自右至左分为三幅，分别是悉达多太子自摩耶夫人右肋出生、太子出生后一手指天一手指地、九龙浴佛及帝释天与大梵天随侍。整个背屏之阴面图案内容丰富，场景安排紧凑，人物造型朴拙，且制作精良，应为北魏精品。比丘法恩造佛坐像的背光正面图案分内外三层：佛像头光部分的圆形莲纹，佛像身光边缘和顶端的三尊佛像，以及身光外侧较为舒朗的火焰纹。这两尊造像的背屏为研究宗家营释迦牟尼佛像提供了线索和参考依据。

在社会历史背景方面，北魏初期货币经济落后，实行粟帛交换。直到太和八年（484）

颁布的官用俸禄仍以帛、絮、丝、粟四物为主，正如《魏书·食货志》记载的那样：“魏初至于太和，钱货无所周流。”自太和十九年（495）开始，孝文帝才在洛阳铸行“太和五铢”年号钱。其钱体大小轻重不一，大者直径为2.5厘米，重3.4克；小者直径为2厘米，重2.5克左右。首都博物馆所藏这尊佛像正是在这种时代背景下产生的。铜由于是当时流通货币的主要材料，可以看作一般等价物；而黄金更是世俗社会财富的象征。能以这两种材料来制造佛像，可以推测造像功德主应有一定的经济能力乃至一定的社会地位。以这尊宗家营释迦牟尼佛像的重量（约4.4千克）来计算，仅铜的重量就要折合1300~1760枚“太和五铢”钱币。若再附加上鎏金所用黄金的成本以及造像时制范、冶炼铸造、打磨、鎏金、刻铭等工序的人工成本，在当时应是花费不低的。而这样的费用在当时的经济条件下，不是一般百姓所能承受的。

三 结论

通过前述的分析和推断可知，这尊造像应是北魏太和十年之前由河北定州地区生产的作品，具有明显的犍陀罗造像艺术遗风。其不仅是北魏佛教造像艺术的典范之作，而且具有重要的历史价值和科学研究价值，是一件极为重要的藏品。

注释：

- 1 此图摄于2014年山西博物院举办的“印度的世界——美国洛杉矶郡艺术博物馆藏印度文物精品展”。
- 2 齐心、呼玉衡：《大代鎏金铜造像》，《文物》1980年3期，第92~93页。
- 3 金申：《中国历代纪年佛像图典》，文物出版社，1994，第64页。
- 4 《北京市文物精粹大系》编委会、北京市文物局编《北京市文物精粹大系·佛造像卷（上）》，北京出版社，2001，第42页。
- 5 李静杰：《金铜佛的文献考察》，《故宫博物院院刊》1995年1期，第54页。
- 6 佛教一种修行方式：“僧人坐在一尊造像前，努力地有系统地关照，通过造像在脑海中再现佛陀面貌，并通过观想达到三昧状态。”〔美〕柯嘉豪：《佛教对中国物质文化的影响》，赵悠、陈瑞峰等译，中西书局，2015，第64页。
- 7 李静杰：《早期金铜佛谱系研究》，《考古》1995年5期，第460~461页、注释56。
- 8 李静杰：《早期金铜佛谱系研究》，《考古》1995年5期，第460页。
- 9 李静杰：《早期金铜佛谱系研究》，《考古》1995年5期，第460页。
- 10 黄春和：《汉传佛像时代与风格》，文物出版社，2010，第50页。
- 11 卞宗舜等：《中国工艺美术史》，中国轻工业出版社，1993，第131页。
- 12 鎏金工艺可参考胡一红《中国古代鎏金技术及鎏金文物的保护》，载首都博物馆编《首都博物馆丛刊》第14辑，2000，第180页。

幽州刺史王浚夫人华芳墓志

马英豪

时代：西晋永嘉元年（307）

尺寸：长 131.2 厘米，宽 57 厘米

出土信息：1965 年出土于北京市石景山区八宝山革命公墓西地铁工地华芳墓

在首都博物馆收藏的众多石刻文物中，有一方连文环刻的墓志铭特别引人注目。它就是 1965 年修建北京地铁一号线时，在北京石景山区八宝山革命公墓西侧出土的西晋幽州刺史王浚夫人华芳墓志（图 1、图 2）。西晋王朝是中国历史上大一统的王朝之一，同时也是社会大变革，民族大迁徙、大融合的重要时期。这一时期的墓葬制度也正好处于重要的转型时期，其显著标志就是原本立于墓葬之上的墓碑，逐渐由墓志所取代，同时放置位置也由地上改为地下的墓室中。这与三国时期魏武帝反对厚葬、禁立墓碑有很大的关系。从西晋到南北朝时期，正是墓志定型的重要时期。华芳墓志恰是这一时期极为重要的代表作。

据当年的考古发掘报告可知，华芳墓由墓道和墓室构成。墓道位于墓室南侧，南北长 5.7 米，宽 1.2 米，高 1.4 米。墓室为长方

形，南北长 5.6 米，东西宽 2.7 米。墓顶为盝顶式券顶。该墓早期曾被人盗掘，盗洞就位于墓室北部，棺槨已被推倒，骨架都被盗贼拉出棺外。但即便如此，除了不好搬运的墓志外，还是给今人遗留下了几件不可多得的珍贵文物。一为银铃（图 3），一为骨尺（图 4），还有一件是极为少见的料钵（图 5）。那只精致小巧的银铃，采用掐丝镶嵌工艺制成，上面有构思巧妙、生动逼真的八个乐舞人形象。他们两人捧箫，两人吹笛，两人吹喇叭，两人扬手击鼓。这样形象逼真的四组乐人组合，对今天研究晋代音乐史有非常重要的参考价值。另距今已有 1700 余年的骨尺，不仅对确定魏晋时期蓟城的方位具有重要意义，还为研究我国度量衡的演变发展史提供了难得的实物标本。那件料钵，即早期原始的玻璃制品，据考证来自古代波斯地区，对于今天认知古代丝绸之路在东西方世界商

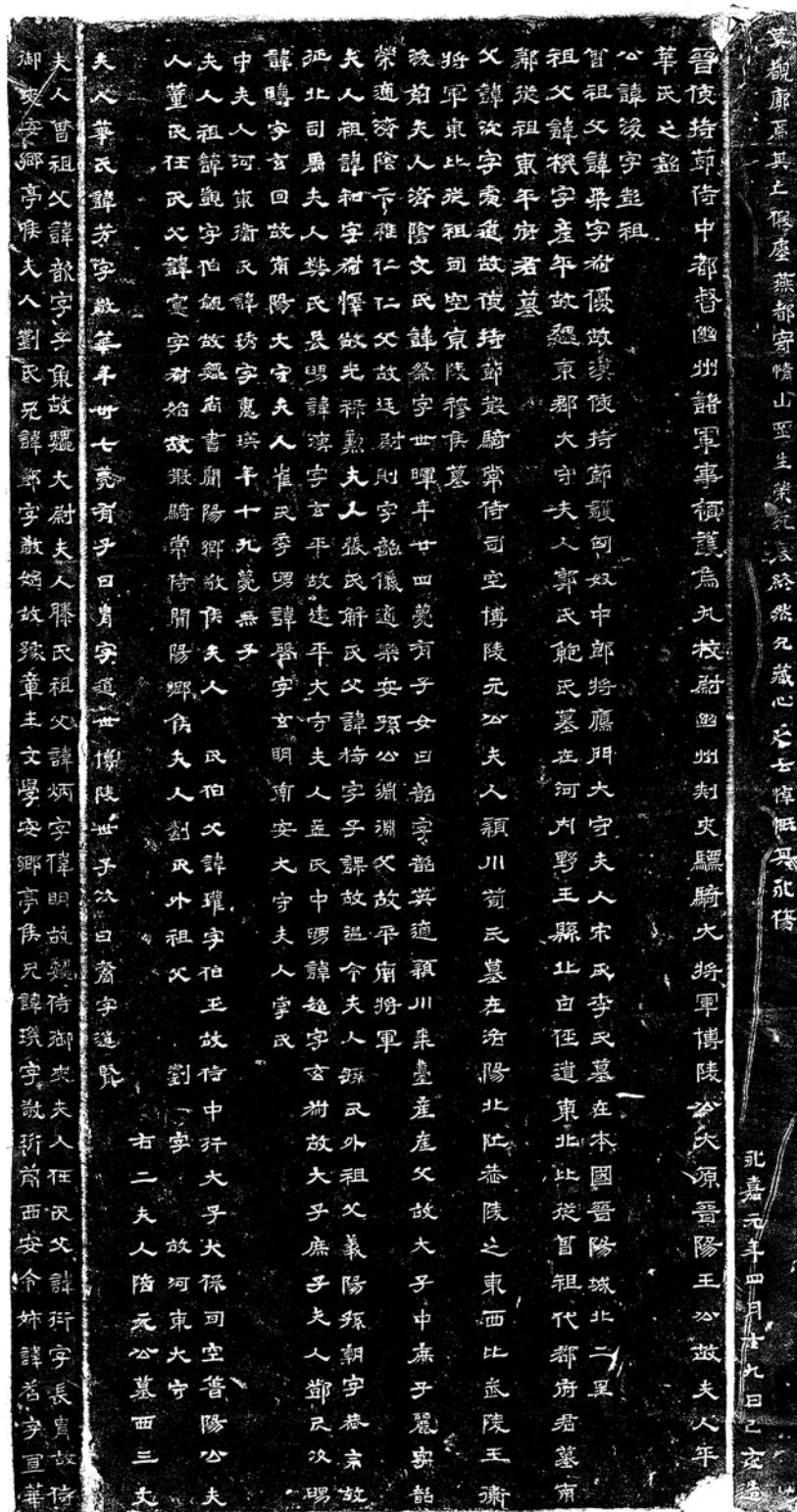


图1 华芳墓志阳面及左侧面、右侧面

適穎川荀恭章父故司徒外祖父濟國劉芳字含元故尚書肅成伯夫人武氏長明諱粹字純嘏故南中郎將夫人荀氏中明
諱志字終明故大常夫人華氏小嫺諱諱字冲暇故光祿大夫太僕
夫人華氏平原高唐人也其族繁茂中外隆盛列屬顯赫已具之銘表
家不遺十室而無父在喪過哀及居室色養盡孝承親清恒懷慈容止
顯在貞操行愈卑大夫人之室勤執婦道率禮不越婦心朝夕恭謹如
三孤不覺其親雖尸鳩稱平親母曰慈恐無以過余余承先寵遂應朝
敬加濟我親雖尸鳩稱平親母曰慈恐無以過余余承先寵遂應朝
篤仁惠置於選下朝辭不音不聽聲樂欲以終成風匪一己而已自初
性情無所不有下朝辭不音不聽聲樂欲以終成風匪一己而已自初
用世九日已百薨于府舍雖寢疾猶言不遑正其婢四入侍適穎川荀
納祥蓋未足放遠幸迎旦夕歸安臨沒無言唯以養親不終為恨自經
常欲奉一觴之喜加一飲之賜吾有山觀之憂不終得已善終之曰猶
巴善此之謂矣及道命遂終終時狀金錦珠玉正徒考不尚外裁莫以
矣斯人也少以清純居室長以仁賢放家誠沖隱約著之行舉明見達
治北地文衛二夫人亦附葬焉今歲荒民飢未得南還輒假葬于燕國
不之遺吉日備車馬不士隨命後所應與三府之儀使不掛輿輿有
不可受教故圖畫容像嚴肅往行俾後之子孫以明先母之德操云
二象合葬瓦甌盛饌於輅初輅能渡清澗今固天所授含章內朗蘭
善餘慶福乃降之誕生二嫂以楷洪基伊余毛覆初多斯殃二婦短祚
前念未忘之子之來庶幾克冒上天降薦中平戎裝旋堂

图2 华芳墓志阴面



图3 银铃



图5 料钵



图4 骨尺

品交流中的作用，也是一件不可多得的实物资料。

华芳墓志出土于墓室的东北角。该志石的材质是中原地区非常罕见的花岗岩石，即现今被称作蒙古黑的一种石材。不难看出，这是和西晋时期北方少数民族入主中原有很大的关联。虽然经过 1700 余年，华芳墓志至今仍然保存完好，出土时通体没有一个字伤损，如同新刻。它是北京地区继汉代幽州书佐秦君石阙出土之后的第二块重要的石刻。志文四面连文环刻，其文字顺序是从墓志的阳面开始，又经过左侧面，到墓志的阴面，再到右侧面为止。整个志文为隶书阴刻，首题“晋使持节侍中都督幽州诸军事领护乌丸校尉幽州刺史骠骑大将军博陵公太原晋阳王公故夫人平原华氏之铭”计 46 字。其阳面文字共有 18 行，满行 42 字，计 515 个字。左侧面有 2 行，满行 42 字，计 84 个字。阴面文字共有 21 行，满行 49 字，计 989 个字。右侧面有 2 行，满行 30 字，计 42 个字。全部志文共计 1630 个字。虽然墓志未记撰文、书丹、刻工者的名讳，但在早期的墓志中，这也可以称得上“鸿篇巨制”了。此志文的书丹很有时代特点，其用笔舒展绰约，整体风貌清新委婉，方正宽博，骨力强劲，气势雄浑。虽然它具有很强的晋代隶书特色，但此书体已逐渐弱化了隶书的波法，和魏时强调的隶书有一定的不同，华芳墓志可被视为隶书向楷书过渡时期的重要作品。但从另一个角度来分析，此墓志的书法又继承了隶书简约朴素的特点，更加强化了书法的实用性，且用笔呈现尖、瘦、硬的特点，结体上还是保存了汉代隶书的遗意，加之它为北方地区的碑版，已有一定的传

承，风格与汉末的《孔羨碑》略为近似。

华芳墓志的刻字艺术更为精湛。墓志的材质为花岗岩，这种石材的特点就是颗粒较为细密，从颜色上看，主体是黑色却带有一点点偏黄的感觉，板面上也略带一些白点。可以看出，此墓志是刻工将精心选好的石料进行粗加工成形后，先用粗磨具打磨板面，再在表皮上用细磨具细细打磨，直到石材表面变得光滑为止。打磨遍数越多，石材表面就会越发黑亮。华芳墓志虽然经过十几个世纪的岁月洗礼，现今依然能感觉出来黑色的石体表面透出的光泽。在北京地区出土的通体黑色墓志，仅此一件。直到现在，它不仅是在北京地区，而且在新中国发现的晋代墓志中，都是一个孤例。可以想象 1700 多年前，在如此坚硬且光滑的石材表面刻上书法文字，且一笔一画都不能出错，难度有多大。华芳墓志的刻工是如何镌刻的，当时的刻工需要具备怎样高超的雕刻技艺，是用什么样的特殊刻刀，才能刻出如此完美的书法，这些我们不得而知，目前仍是一个谜。众多的研究者认为，即便是用现代的刻刀，现在的刻工也无人能刻出如此精美的文字。

墓志上记录的很多人见载于史书，但他们的亲属姓名、官爵等都不见于记载，此志文，可以补史书中的漏缺，这在史料上颇有补史订史的价值。从墓志的铭文内容得知，墓主人为西晋时期幽州刺史王浚的夫人华芳。正是这方墓志的发现，为确定北京在历史上的城市变迁，特别是魏晋时期蓟城的具体方位，提供了具体实物证据。为使读者更好地认知墓志的内容，特录志文如下（符号“┘”为原文换行，另加标点）。

（墓志阳面录文）

晋使持节、侍中、都督幽州诸军事、领护乌丸校尉、幽州刺史、骠骑大将军、博陵公、太原晋阳王公故夫人平原 华氏之铭。」

公讳浚，字彭祖。」曾祖父讳柔，字叔优，故汉使持节、护匈奴中郎将、雁门太守。夫人宋氏、李氏。墓在本国晋阳城北二里。」祖父讳机，字产平，故魏东郡太守。夫人郭氏、鲍氏。墓在河内野王县北白径道东。北比从曾祖代都府君墓，南」邻从祖东平府君墓。」父讳沈，字处道，故使持节、散骑常侍、司空、博陵元公。夫人颍川荀氏。墓在洛阳北邙恭陵之东。西比武陵王卫」将军，东比从祖司空、京陵穆侯墓。」

浚前夫人济阴文氏，讳粲，字世晖。年廿四薨。有子女曰韶，字韶英，适颍川枣臺产，产父故太子中庶子；丽，字韶」荣，适济阴卞稚仁。仁父故廷尉；则，字韶仪，适乐安孙公渊。渊父故平南将军。」夫人祖讳和，字叔悺，故光禄勋，夫人张氏、解氏。父讳椅，字子课，故温令，夫人孙氏。外祖父义阳孙朝，字恭宗，故」征北司马，夫人樊氏。长舅讳溥，字玄平，故建平太守，夫人孟氏。中舅讳超，字玄叔，故太子庶子，夫人邓氏。次舅」讳畴，字玄回，故南阳太守，夫人崔氏。季舅讳启，字玄明，南安太守，夫人掌氏。」

中夫人河东卫氏，讳琇，字惠璩，年十九薨，无子。」夫人祖讳觊，字伯觊，故魏尚书、闻阳乡敬侯，夫人□氏。伯父讳瓘，字伯玉，故侍中、行太子太保、司空、菑阳公，夫」人董氏、任氏。父讳寔，字叔始，故散骑常侍、闻阳乡侯。夫人刘氏。外祖父刘口，字口口，故河东太守。」右二夫人陪元公墓西三丈。」

夫人华氏，讳芳，字敬华。年卅七薨。有子曰胄，字道世，博陵世子。次曰裔，字道贤。」

（墓志左侧录文）

夫人曾祖父讳歆，字子鱼，故魏太尉，夫人滕氏。祖父讳炳，字伟明，故魏侍御史，夫人任氏。父讳衍，字长胄，故侍」御史、安乡亭侯，夫人刘氏。兄讳酆，字敬始，故豫章王文学、安乡亭侯。兄讳玠，字敬珩，前西安令。姊讳苕，字宣华，」

（墓志阴面录文）

适颍川荀泰章，章父故司徒。外祖父沛国刘芬，字含元，故尚书、肃成伯，夫人武氏。长舅讳粹，字纯嘏，故南中郎将，夫人荀氏。中舅」讳宏，字终嘏，故太常夫人华氏。少舅讳漠，字冲嘏，故光禄勋。夫人杜氏。」

夫人华氏，平原高唐人也。其氏族繁茂，中外隆盛，列爵显号，已具之铭表。奕世载德，生自高胄。天安发于自然，仁教渐于义训。遭」家不造，十五而无父，在丧过哀。及居室色养，尽孝承亲，清恒婉孌，容止有则。年十八，继室于我，拜公夫人。爰初起家，而居有之，荣」显在身，操行愈卑。太夫人在堂，勤执妇道，率礼不越，竭心朝夕，恭谨如也。文氏早终，有三女。鞠养隐密，训诲兼备，慈爱发于至诚，」三孤不觉非亲。虽尸鸠称平，魏母曰慈，恐无以过矣。余承先宠，遂历朝阶。委政中匱，不失其职。动遵典度，佩无乱节。用能聿修内」教，加济我家道也。永兴之中，王室有难，奉诏南征，义在忘家。夫人留内，惠怀有方，政成闺闼，而道周于外。緝安之勋，盖有与焉。皇」驾

反都，仍蒙增宠爵，居小君之位，身为三事夫人。而躬自抱损，卑心降己，朝夕思念，忧在进贤。身服浣濯，衣不文绩。清约施于躬，俭，仁惠丰于遽下。朗解五音，而不听声乐，欲以终成家风，匪唯一己而已。自初敕降，继嗣未甄，常劝余宜广媵御，以锡众类。和平」之性，情无矜假。有五庶子，同之一生。及牧御群下，训导以渐，威不加严，而左右自肃也。天启之愿，晚育二胤。世子胄，六岁。小子裔，」年二，其实七十日。妙哉藐孤，性质所禀，有由而来，冀以此隆洪基，奉先业也。自嫔余庭，廿有载，享年卅七，永嘉元年春二月辛巳」朔廿九日己酉薨于府舍。虽寢疾弥笃，言不违正。兄姊四人。姊适颍川荀氏，先亡。兄文学，有令名，早终。唯老母小兄为居，家贫守」约，禄养未至，敬造奉迎，旦夕归安。临没无言，唯以养亲不终为恨。自经事难，以勉诸艰。母姑远至，儿孙具集，军国执事，愍其勤劳，」常欲奉一觞之寿，加一饮之赐。吾有出亲之忧而未得也。垂终之日，犹见此心。出钱三百万，以颁上下。先子有云：人之将死，其言」也善。此之谓矣。及遣令送终，敛以时服，金钗珠玉，非徒存所不尚，乃戒莫以送。殡葬之制，事从节约。盖夫贵而无骄，富而不泰，难」矣斯人也。少以清婉居室，长以仁贤成家，谦冲隐约，著之行事。明见达理，显于垂亡，可谓终始不玷，存亡无亏者矣。先公旧墓，在」洛北邙。文、卫二夫人亦附葬焉。今岁荒民饥，未得南还。辄权假葬于燕国蓟城西廿里。依高山显敞，以即安神枢。魂而有灵，亦何」不之。选吉日，备车徒介士，随命秩所应，具三府之仪，使不衍旧典而有加礼也。凡一善必纪，古人谓之实录。况我伉俪信顺之积」而可没哉。故图画容仪，缀

集往行，俾后之子孙，以明先母之攸操云尔。乃作颂曰：」二象合契，贞龟启繇，於穆淑媛，体纯德茂。清韶偶令，固天所授，含章内朗，兰音外秀。曰妇惟孝，在继斯慈，继继之款，情实在兹。积」善余庆，福乃降之，诞生二胤，以构洪基。伊余屯亶，仍多斯殃，二妇短祚，前念未忘。之子之来，庶几尅昌，上天降厉，中年夭丧。旋堂。」

（墓志右侧录文）

莫睹，靡焉其亡。假瘞燕都，寄情山冈。生荣死哀，终然允藏，心之云悼，慨其永伤。」永嘉元年四月十九日己亥造。」

查证历史得知，西晋幽州刺史王浚是一个位高权重之人。他在西晋王朝仅仅存在的几十余年中，参与了“八王之乱”，是这一时期著名的代表人物，在历史上有极其恶劣的影响。他为了巩固自己的官位与爵位，可以说是不择手段，被《晋书》评为“为政苛暴”“黔庶荼毒”¹的鄙恶人物。

华芳墓志，其志文主要是记述了华芳丈夫王浚及其家族、王浚的第一个夫人文氏及其家族、王浚第二个夫人卫氏及其家族、王浚第三个夫人华芳（墓主人）及其家族的情况。由于此篇文稿篇幅所限，在这里仅重点介绍王浚的家族及华芳（墓主人）家族的一些情况。

志文详记了幽州刺史王浚的上三代。其“曾祖父讳柔，字叔优，故汉使持节、护匈奴中郎将、雁门太守”。《后汉书·王柔传》载：“王柔字叔优，弟泽，字季道，林宗同郡晋阳县人也。兄弟总角共候林宗，以访才行所宜。林宗曰：‘叔优当以仕进显，季道当以经术通，然违方改务，亦不能至也。后果如

所言，柔为护匈奴中郎将，泽为代郡太守。’”²由华芳墓志可知，王柔曾经是雁门太守，而在《后汉书》中并未提及，此可补史阙。志载：王浚“祖父讳机，字产平，故魏东郡太守”。《晋书·王沈传》载：“父机，魏东郡太守。”³志与《晋书》记载相同。志载：王浚“父讳沈，字处道，故使持节、散骑常侍、司空、博陵元公”。《晋书·王沈传》记载：王沈“祖柔，汉匈奴中郎将。父机，魏东郡太守。沈少孤，养于从叔司空昶，事昶如父。奉继母寡嫂以孝义称。好书，善属文。大将军曹爽辟为掾，累迁中书门下侍郎。及爽诛，以故吏免。后起为治书侍御史，转秘书监。正元中，迁散骑常侍、侍中，典著作。与荀顗、阮籍共撰《魏书》，多为时讳，未若陈寿之实录也”⁴。志与史载互有不同，可以志补史之不足。由史可知，王浚的父亲王沈，还与荀顗、阮籍共同撰写《魏书》，但该书现已失传，现在只能从陈寿的《三国志·魏书》中的裴注引文里窥见一二。

华芳的丈夫王浚（252 ~ 314 年），是西晋时期的重要将领，长期驻扎在北方疆土——幽州地区，并与北方民族交往频繁。也正是他与北方民族的这种交往，才使他能够得到华芳墓志所采用的石材。志云：“公讳浚，字彭祖。”《晋书·王沈传》记载：“浚字彭祖，母赵氏妇，良家女也，贫贱，出入沈家，遂生浚，沈初不齿之。年十五，沈薨，无子，亲戚共立浚为嗣，拜驸马都尉。太康初，与诸王侯俱就国。”⁵由此可见，王浚生母赵氏，在王沈家地位卑微。王浚幼年在家庭毫无地位，只因为王沈无嫡子，才被立为嗣。在华芳墓志中也没有述及王浚生母，仅是在墓志中提到王沈“夫人颍川荀氏”，估计也是受到了当时社会宗法制度的影响。《晋书》

载：王浚“转浚骠骑大将军，都督东夷、河北诸军事，领幽州刺史，以燕国增博陵之封”⁶。王浚在西晋武帝死后的动荡局势中，为了巩固自己的地位，利用鲜卑、乌丸的势力，涂炭北方特别是幽州地区的民众，当地百姓怨声载道。在西晋“八王之乱”中，赵王司马伦杀贾南风后一年，又废惠帝司马衷自立，以后诸王联兵攻杀司马伦。王浚在这个事件中，拥众观望。后来，司马越拥戴惠帝讨伐司马颖，兵败，惠帝被俘。永兴二年（305），司马越在山东集兵进攻关中，王浚推司马越为盟主，迎惠帝还洛阳。华芳墓志称“永兴之中，王室有难，奉诏南征，义在忘家”及“皇驾反都，仍荣增宠爵”，即是指此件事⁷。虽然王浚时而驻足观望，时而带兵拥戴，但最后他还是被石勒用计所杀。

从墓志中可知，王浚共有三个夫人。第一个夫人文氏及第二个夫人卫氏均早亡。文氏夫人年 24 薨，生有三女。而卫氏夫人年 19 薨，无子女。

华芳是王浚第三个夫人。她是平原高唐人，字敬华。永嘉元年（307）春二月辛巳朔廿九日己酉死于府舍，年 37 岁。生胄、裔二子。其家族是魏晋时期著名望族，显赫一时。志文中详记了其家族的上三代。志云：“夫人曾祖父讳歆，字子鱼，故魏太尉。”在《三国志·华歆传》中载：“华歆字子鱼，平原高唐人也……歆至，拜议郎，参司空军事，入为尚书，转侍中，代荀彧为尚书令。太祖征孙权，表歆为军师。魏国既建，为御史大夫。文帝即王位，拜相国，封安乐乡侯。及践阼，改为司徒……明帝即位，进封博平侯，增邑三百户，并前千三百户，转拜太尉……太和五年，歆薨，谥曰敬侯。”⁸可知华芳夫人的曾祖父华歆确为汉末三国时期名士。《三国

志·钟繇传》载有：“时司徒华歆、司空王朗，并先世名臣。文帝罢朝，谓左右曰：此三公者，乃一代之伟人也，后世殆难继矣！”⁹即华歆与曹魏时著名大臣钟繇、王朗同为三公，是时代精英。华歆留下的轶事典故，如名士高风、华王优劣、割席分坐等，更是流芳百世，为后人咏颂。

关于华芳祖父华炳，《三国志·华歆传》注引华峤《谱叙》称，华歆有三子，“表子伟容，年二十余为散骑侍郎……侍晋，历太子少傅、太常”及“中子博，历三县内史，治有名迹……少子周，黄门侍郎，常山太守”¹⁰。不知何故，未记华炳。而在华芳墓志中载：“祖父讳炳，字伟明，故魏侍御史。”故由此证明，华歆应该有四子，可见《三国志·华歆传》的注引也有疏漏，在此可以以华芳墓志记载补充注引的缺漏。华芳的父亲华衍，志载：“父讳衍，字长胄，故侍御史、安乡亭侯。”可见，华芳的上三代都为朝廷的命官。

西晋著名学者、史学家华峤(? ~ 293年)是华芳的远亲叔父，即华峤与华芳的父亲华衍是叔伯兄弟。华峤终身为官，在司马昭时，他为车侍从事中郎；晋武帝时，赐爵关内侯，任太子中庶子，又以散骑常侍典中书著作，领国子博士，迁侍中；惠帝初年，封东乡侯，迁尚书。但他真正的志向是从事史学著述。惠帝后命华峤转秘书监，加散骑常侍，使华峤博览深藏于秘府的书籍。也就是从这时起，他开始从事著述，最终写成了记载东汉历史的巨著《汉后书》。

华芳共有两个哥哥，即华酈、华玠。志载：“兄讳酈，字敬始，故豫章王文学、安乡亭侯。兄讳玠，字敬珩，前西安令。”华芳与王浚有两个儿子，志载：“有子曰胄，字道世，博陵世子。次曰裔，字道贤。”

这里需要指出的是华芳的长子名“胄”，而华芳的父亲字“长胄”，按常规应避讳。为什么不避讳？这是为了纪念长辈？从志文记载来看，很可能真是为纪念她早亡的父亲。志载：华芳“遭家不造，十五而无父。在丧过哀。及居室色养，尽孝承亲，清恒婉孌，容止有则”。另外，此现象在华芳家族中还有例子可寻，华芳的外甥刘惔（晋著名的清谈家）中年亡故，华芳的外甥女（谢安的夫人）为纪念去世的哥哥，为自己的第二子起名谢惔。

关于华芳墓志文究竟是谁撰写的，墓志中并未直接提及，但对墓志中的个别语句细加分析，就可见到端倪。志载：“年十八，继室于我，拜公夫人。”即华芳在18岁时，嫁给了王浚。故文中的“我”，应为王浚。志载：“余承先宠，遂历朝阶。委政中匱，不失其职。动遵典度，佩无乱节。用能聿修内教，加济我家道也。”文中的“我”，也应为王浚。志载：“自初敕降，继嗣未甄，常劝余宜广滕御，以锡众类。和平之性，情无矜假。”文中的“余”，也应为王浚。而志载：“自嫔余庭，廿有载”“吾有出亲之忧而未得也”“况我伉俪信顺之积而可没哉”。文中的“余”“吾”“我”，均应是指王浚本人。志载：“俾后之子孙，以明先母之攸操云尔。”文中的“先母”，应是指王浚的母亲。从上述墓志文的语气来分析，完全可以断定华芳墓志的撰者，就是王浚本人。至于书丹者是王浚，这也有很大的可能，毕竟他出生于官宦大家族，家庭的影响、教育，使他阅历丰富。如果真是他书丹的，那他的书法造诣也是颇见功底的。现今碑刻考证大家邵茗生先生也认为：“按志文语气，是王浚为其妻华芳所撰。”¹¹丈夫专为亡妻撰写

墓志，这还真不多见。至于为何志文中不提撰文者为王浚，目前分析，王浚虽为志主的家人，但其以第三人称的手法来叙述，且不标人名，可以说其用意应当是显示客观公允。

墓志中记载的华芳墓葬地点“今岁荒民饥，未得南还。辄权假葬于燕国蓟城西廿里”。这是北京地区出土的墓志及各种文献中，关于蓟城方位最早的记载。这一发现无疑为确定魏晋时期蓟城的具体位置提供了最为宝贵的实物资料。

20 世纪八十年代初，在石景山老山南坡山脚下，也曾发现了同时期的西晋叔侄三人的三方墓志，记载了三个不满周岁的婴儿在西晋永嘉元年（307）迁葬的情况。

华芳墓志是北京地区发现最早的墓志之一，欣喜的是墓葬中正好遗存有一把骨

尺，用晋尺丈量晋代的里程，无疑是最为准确的。按墓中出土的晋尺标明的尺度来计算，其一尺长度大约合 24.2 厘米。晋之“廿里”，就为 8712 米。而从八宝山西半公里的墓葬向东丈量 8712 米，其地正在今天的会城门以东。“这个推算表明晋怀帝永嘉元年时蓟城的西垣，在今会城门附近”。¹²由此可知北魏酈道元《水经注》所载的古蓟城城址，也应在今会城门以东一带。当然，墓志里所说的“廿里”，也是当时大体估摸的里数，相信谁也不会真正地去丈量，何况当时所具备的条件，远远达不到精准的程度。但西晋蓟城西垣大体的确定，无疑对考寻战国及秦汉时期的蓟城，以及其后隋唐时期幽州城的方位，都具有非常重要的参考价值。

注释：

- 1 《晋书·王沈传》，第四册，中华书局，1974，第 1147 ~ 1148 页。
- 2 《后汉书·郭太传·王柔》，卷九十八，列传第五十八，《二十五史》第二册，上海古籍出版社、上海书店，1986，第 997 页。
- 3 《晋书·王沈传》，第四册，中华书局，1974，第 1143 页。
- 4 《晋书·王沈传》，第四册，中华书局，1974，第 1143 页。
- 5 《晋书·王沈传》，第四册，中华书局，1974，第 1146 页。
- 6 《晋书·王沈传》，第四册，中华书局，1974，第 1147 页。
- 7 鲁琪：《北京出土晋王浚妻华芳墓志跋》，载苏天钧主编《北京考古集成》第 3 册，北京出版社，2000，第 1449 页。
- 8 《三国志·华歆传》，《二十五史》第二册，上海古籍出版社、上海书店，1986，第 1115 页。
- 9 《三国志·钟繇传》，《二十五史》第二册，上海古籍出版社、上海书店，1986，第 1114 页。
- 10 《三国志·华歆传》注引华峤《谱叙》，《二十五史》第二册，上海古籍出版社、上海书店，1986，第 1115 页。
- 11 邵茗生：《晋王浚妻华芳墓志铭释文》，《文物》1966 年第 2 期，第 43 页。
- 12 鲁琪：《北京出土晋王浚妻华芳墓志跋》，载苏天钧主编《北京考古集成》第三卷，北京出版社，2000，第 1452 页。

定窑白釉童子诵经壶

武俊玲

时代：北宋（960 ~ 1127 年）

尺寸：高 27 厘米，底径 11.5 厘米

出土信息：1963 年出土于北京市顺义县辽代净光舍利塔塔基

定窑白釉童子诵经壶（图 1、图 2）是宋代定窑的珍品，以匠心独运闻名于世。其名源于《顺义县辽净光舍利塔基清理简报》¹（下文简称为《简报》）中考古人员称“壶的造型是用一个童子诵经的姿势组成”。该壶整体造型为一倚坐童子貌的人形执壶，童子束冠，闭目，着宽袖长袍，倚坐于方形台座上，双手于胸前捧持经卷。童子头顶的冠部被设计为注水孔，出水用的壶流被设计为童子所捧持的经卷，童子体内中空作壶腹，台座后部中央有一“靠背”作壶的圈形执柄（鋈）。靠背下端有蝴蝶结形纹饰，似表现台座上覆有一层丝织品。壶身外壁满施白釉，釉质莹润，釉色白中泛黄；外底露胎无釉，胎质细腻。人物造型、表情与服饰刻画得极其生动，整体艺术感很强，独特的工艺技术反映了宋代定窑制瓷技术的高超水平。有关该壶的研究涉及瓷业生产、佛教、雕塑等多

方面内容，目前相关资料不够全面，既有研究也不够深入，还存在一些有待商榷的问题，如人物的身份、壶的用途等。故笔者尝试对此件文物做进一步探析。

一 净光舍利塔、塔基出土文物及相关问题

之所以探讨塔的形制、塔基出土的文物及相关问题，目的是与同时期、同类佛塔形制和出土文物进行比较，从其性之中寻绎其个性，从而为探求童子诵经壶之用途寻找论据。

净光舍利塔原址在原顺义县城南门外，今便民街西口南侧、护城河南岸。因塔地处南门外路东，又因人们将城门习称为“城



图1 宋定窑白釉童子诵经壶



图2 宋定窑白釉童子诵经壶背部执柄特写

关”，故该塔又被称为“南关塔”。从发现的佛塔题名石刻和石经幢记载得知：此塔始修于辽代宗统和二十五年（1007），开泰二年（1013）奠定塔基。发掘者由石刻与题记推测这座塔名净光舍利塔，塔院名义林院。²

根据《简报》和《北京考古史·辽代卷》记载，该塔基出土文物丰富，具体为定窑白釉童子诵经壶1件、定窑白釉净水瓶4件、白瓷盘5件、盘托3件、定窑白釉小瓶1件、定窑白釉小罐3件（含定窑白釉刻花“官”字款盖罐）、白瓷盒1件、银盒5件（每件都有盛舍利用的葫芦瓶）、银座水晶佛塔1件、银饰1件、铜饰3件、石经幢1件、石志1块、铜钱2443枚。³

净光舍利塔的毁损年代和原因不详。根据《简报》记载，1963年当地农民在此取土发现塔基时“疑是古代墓葬”⁴。这种情况说

明当地村民已经不知道取土地点附近曾有过佛寺、佛塔等重要建筑物。由此可以推定这座净光舍利塔的毁损年代距1963年可能已十分久远。在顺义地区的地方志中并未直接记载净光舍利塔毁损的时间和原因。据记载明朝顺义县三次修志，分别为《顺义县图志》《顺义县志》《顺义志》。这三种志书均已失传，内容不明，只是在一些典籍文献上记载了志书名。清朝康熙年间两次编修《顺义县志》，第一次是清朝康熙十三年（1674），第二次是清康熙五十八年（1719）；康熙十三年由知事韩淑文主编，故简称《韩志》，康熙五十八年由知事黄成章主编，故简称《黄志》。⁵在《黄志》中记载了作为顺义八景之一的南关塔的“宝塔凌风”景观。⁶据《黄志》的成书时间，可知在康熙五十八年时该塔仍存，因此推断毁损的时间应晚于1719年。任思音认为该塔在清康熙五十九年（1720）毁于地震⁷，但未注明资料出处。

《简报》认为“（塔的）样式与这次出土的水晶塔模型基本相似”。净光舍利塔地宫出土的水晶塔模型（图3）为藏传佛教的覆钵式塔，其底座为六边形。任思音在《顺义辽无垢净光舍利塔出土文物资料整理与浅析》一文中推断“此塔形状与北京天宁寺辽塔类似”。北京天宁寺塔为砖筑八角十三层密檐式（图4）。

辽金时期的佛塔多为密檐式。在《黄志》描写“宝塔凌风”的诗中有“千层百级”的描述，似也可说明其为密檐式。在今沈阳仍存有一座始建于辽重熙十三年（1044）的密檐式“无垢净光舍利塔”（图5）。将其与顺义辽净光舍利塔比较，因它们始建时间同为辽代，名称一致，故其样式也可作为顺义辽净光舍利塔的参考。基于以上三点，笔者



图3 水晶塔模型



图4 北京天宁寺塔



图5 沈阳无垢净光舍利塔

认为顺义辽净光舍利塔应为密檐式，而非覆钵式。

二 定窑瓷业与瓷质佛教遗存

定窑是以烧造白瓷著称的北方瓷窑。其窑址位于今河北省曲阳县涧磁村及东燕川村、西燕川村、野北村一带。唐代此地隶属定州管辖，故名定窑。定窑创烧于唐，盛于北宋，终于元，烧造时间长达700余年，是北方烧瓷历史最长的瓷窑之一。白釉童子诵经壶是宋代定窑瓷器中的杰作。此壶的设计充满慧心巧思，其工艺代表宋代定窑制瓷的高超水平。宋代定窑形成了自己独特的风格，除了烧造日用器皿外，受定州地区繁盛的佛教文化及石雕佛像风气的影响，也烧制佛教造像、法器和佛教用具。其中尤以定州北宋

静志寺塔基地宫、净众院地宫出土的一批用于供佛的瓷器最为著名。包括白釉刻划海水纹法螺（图6）、白釉刻莲瓣纹龙首流净瓶（图7）、白釉圆托五兽足熏炉（图8）、白釉塑贴佛像双系炉（图9）、白釉刻字舍利瓶（图10）等。这批出土器物不仅反映了当时佛教徒不吝钱财虔诚奉佛的热忱，而且成为人们了解当时以瓷质法器供佛、礼佛习俗的重要实物资料。

三 人形壶造型发展情况

童子诵经壶为人形壶中的代表作品。瓷质人形执壶出现于唐代，如邛窑三彩跪姿人形壶。⁸ 在整体造型方面为了突出壶的功用而改变了人物造型的比例，特别是位于人物肩膀两侧的双系，更加突出了壶的实用性。



图6 白釉刻划海水纹法螺（定州博物馆藏）



图7 白釉刻莲瓣纹龙首流净瓶(定州博物馆藏)



图8 白釉圆托五兽足熏炉(定州博物馆藏)



图9 白釉塑贴佛像双系炉(定州博物馆藏)



图10 白釉刻字舍利瓶(定州博物馆藏)

辽金时期的瓷壶中有一类是以人物与动物结合为造型，其中人物的比例较小，而动物的比例较大，似寓意为神兽。这类作品中的代表是1976年出土于内蒙古自治区巴林左旗的白釉人首摩羯形提梁壶⁹（图11），以及河北省定州博物馆收藏的金代定窑白釉童子骑鸡壶。¹⁰

唐代及辽、金时期的人形壶，“人形”或不十分显著，或占器物的比例较小，与此后典型的“人形注壶”尚有区别。

根据资料，可将现已知的“人形注壶”类器物按形制分为两类。一类是以跏坐、双膝或单膝跪姿并抱壶为特征者，这类器物以“吴姬劝酒”壶为代表。“吴姬劝酒”壶，系潮州笔架山窑烧造的以女子抱壶为造型特征的一类注壶。郭学雷在《宋“胡姬劝酒”壶小考》¹¹一文中专门对这类注壶进行考证，认为所谓“麻

姑进酒壶”，实际上表现的是“胡姬劝酒”题材；又因宋代以“吴姬”代替“胡姬”，“胡姬”成为文人怀旧和抒发情感的文学符号，故而认为应将这类注壶统称作“吴姬劝酒”壶。如潮州博物馆藏“吴姬劝酒”壶（图12）。另一类是以倚坐或站立为特征者，这类器物可以本文所讨论的白釉童子诵经壶为代表。这一类还可以按人物身材正常或变形分为两小类。

人物身材正常的壶，除首都博物馆收藏的这件外还可举出2例。如1997年西安市长安县博物馆（现为长安区博物馆）接收当地公安机关移交的一件北宋定窑白釉“熙宁”年款人形壶。¹²该壶通高38厘米，人物体态丰盈优美，冠顶有鸟形装饰，难得的是壶底带有墨书“熙宁”等纪年款识，显示该壶的制作年代在北宋神宗熙宁（1068～1085年）



图11 白釉人首摩羯形提梁壶（内蒙古博物院藏）



图12 “吴姬劝酒”壶（潮州博物馆藏
图片由潮州博物馆提供）

年间。又如现收藏于故宫博物院的北宋耀州窑人形壶¹³（图13），该壶高29厘米，人物站立，头束高髻为壶口；身着宽袖对襟长袍，胸部袍上有凸印飞鹤纹，前系蔽膝，双手拱于胸前执笏，体内中空，以笏板为壶流；颈后至腰际置一曲柄，通体施青绿色釉。这件人形壶被推断为北宋耀州窑产品，其造型与白釉童子诵经壶相近。

人物身材变形的壶有2例，均出土于安徽。¹⁴一件是宿松县文管所藏，1994年出土于宿松县城东郊北宋仁宗天圣四年（1026）墓的北宋青白釉褐彩仙人吹笙壶（图14），该壶通高19.3厘米。另一件是1971年怀宁县出土的北宋青白瓷人形注壶，

该壶通高23.9厘米。¹⁵注壶设计以壶的功能性为主，为了实用，在壶身设计上重要变化：首先，是人物造型及身材已变形，这样能使壶更多地贮存液体；其次，壶流的长度被大大地延长，这样浇注时壶身倾斜角度不必过大，而且比较省力；最后，壶的执柄已经上移至人物的项背部，这样更利于直接在热源上取放。

综合前文所列情况，可以得出两个结论：童子诵经壶是倚坐和站姿类人形执壶中制作年代较早、制作最精美的作品；从出土地点看，除定窑外，广东潮州窑、陕西耀州窑等窑口都曾烧造人形注壶，说明人形注壶的烧造比较普遍。



图13 北宋耀州窑人形壶（故宫博物院藏
图片由故宫博物院提供 胡锺 摄）



图14 北宋青白釉褐彩仙人吹笙壶
（宿松县文管所藏）

四 白釉童子诵经壶的用途

对于白釉童子诵经壶的功能与用途，以往有几种不同的认识，分别为酒具说、净瓶说、茶具说和陆羽像说。笔者根据器形及社会风俗、宗教习俗等内容对这几种认识逐一分析如下。

关于酒具说，唐宋时期的人形壶多为酒具。但笔者认为本文所介绍的这件童子诵经壶的出土地点为净光舍利塔塔基，而净光舍利塔位于佛教寺庙内，佛教戒律明确戒酒，因此这件童子诵经壶不可能为酒具。

关于净瓶说，有学者因该壶具有执壶的

造型和功能，而且出土于佛塔地宫，故认为其属于净瓶。对于这种观点也需要考证两方面内容。一是造型，与童子诵经壶一同出土的器物中已有白瓷净瓶类器物（图15），其造型与首都博物馆藏密云冶仙塔塔基出土辽代绿釉“杜家”款净瓶（图16）造型一致，同时这几个净瓶也与河北北宋静志寺塔塔基地宫出土的白釉带盖净瓶（图17）等造型一致。而童子诵经壶造型与之不同，从造型看用途，这件童子诵经壶不应是净瓶。

二是实用性。经测量这件童子诵经壶高27厘米（图18）。根据对各部位尺寸数据分析及进行的实际持拿操作试验情况，这件器物不具备实用性。首先，圈形柄的设计过



图15 顺义净光舍利塔出土的白瓷淨瓶

于细、小、薄。当壶内盛水时柄部无法承受壶身及液体的总重量。其次，圈形柄至器壁的进深约 1.7 厘米，这个距离只可放入成年人的中指和食指，因此无法以全部手掌来握住壶柄，而只能采取握住壶身的持拿方式（图 19）。根据这两方面分析，认定其持柄仅为装饰性部件。另外，由于用作壶流的“经书”过短，当壶腹内液体较少时，需将器身前倾约 90 度，出水口才会向外流水，这样的设计在使用时极不方便。这也是上述北宋青白釉褐彩仙人吹笙壶之壶流做得既细且长的原因。另外，辽代的饮茶习惯应与唐、宋时相近，如果是因袭唐俗，则无须执壶，若是采用宋

俗，则按上述持拿方法使用时，人手无法忍受高温。另外，笔者检视过此壶内部，未发现使用痕迹。综合上述分析，笔者认为此壶虽具备执壶的造型与功能，但不具有实用性，不是实用的“壶”。

关于茶具说，其因不具备实用性，故不是实用的茶具，但不排除其与当时饮茶习俗有某种关系。例如中国国家博物馆收藏一组 20 世纪 50 年代出土于河北唐县的邢窑茶具及瓷人像¹⁶（图 20），孙机先生经考证推定其中同出的瓷人像为陆羽像。

关于陆羽像说，需要考证塑像人物的身份。孙促威在《茶圣陆羽像考》¹⁷中认为这



图 16 密云冶仙塔塔基出土辽代绿釉“杜家”款净瓶



图 17 白釉带盖净瓶（定州博物馆藏）



图 18 童子诵经壶各部位尺寸



图 19 持拿方式示意



图 20 河北省唐县出土邢窑茶具及瓷人像（中国国家博物馆藏）

件童子诵经壶是“茶圣”陆羽像。刘毅在《宋辽高丽人形注子探析》¹⁸中认为是“陆鸿渐”（即陆羽）像。笔者认为此像人物的身份尚需继续探讨。若将其作为陆羽像看待，有一定的道理，但也有目前尚解释不通的问题。童子的形象在世人心中有清静、纯洁等美好

的含义。首先，在孙促威《茶圣陆羽像考》、童正祥《“唐处士陆羽鸿渐小像”述评》等文章中都提到陆羽少年成名，因而将其视作“童子”是合理的。其次，自唐代至宋代将陆羽像作为茶神而供奉的情况已经在民间普遍存在，“陆羽像在唐代已经较多地供奉于

茶肆间。据《因话录》记载：当时‘鬻茶之家陶为其（陆羽）像，置于炆器之间，云宜茶足利’。成书于北宋的《新唐书·陆羽传》也称：‘（唐）时鬻茶者至陶（陆）羽形置炆突间，祀为茶神。’另据唐人李肇《国史补》记载，当时江南道有一位精明强干的驿吏，某次接待刺史，陪同视察馆驿，先后参观了‘酒库’、‘茶库’、‘菹库’，其中茶库之内毕陈诸种茶具，还有一件神像，库吏告以是‘陆鸿渐’，大得刺史之欢心”¹⁹。最后，僧人供奉陆羽像，如南宋杨万里诗句“一瓣佛香炷遗像，几多衲子拜茶仙”²⁰中的“衲子”就是僧人，而且供奉陆羽像用的是佛香。所以，此童子诵经壶是可能被作为茶神而接受僧、俗供奉的。从这件童子诵经壶的造型样式、图案纹饰、胎质釉色及制作工艺等诸方面考察，此物是定窑产品中的高档产品，其产量不会太大。若以经济价值来思考，此物应既不大可能成为茶肆中普遍供奉的具有保佑“利市”功用的民俗神，也不会作为商家促销手段中的赠品，更不太可能成为商家在生意不好时怪罪，乃至被淋开水的对象。

通过前述分析，笔者排除了此物在功用方面的多种可能性。但新近的考古发现又带来了新的启示：2016年10月在晋阳古城二号建筑基址群西区出土了一件与首都博物馆所藏童子诵经壶极为相似的瓷器残件（图21）。此器高23.1厘米，肩宽8.4厘米，底宽11厘米，顶冠宽2.2厘米，现藏山西省考古研究所。考古人员根据地层关系将其年代确定为五代时期，根据该遗址出土的残碑铭文推断该处建筑为寺庙建筑，“修建年代为唐，可能在唐武宗时期受到破坏，五代后唐重新塑像或修葺，最终毁灭于宋初”²¹。

将这件晋阳古城出土的白釉人形壶与首

都博物馆所藏童子诵经壶比较，两者不仅在造型、体量、釉色等方面都极为相似，而且一件出土于寺院遗址、一件出土于佛塔地宫，都与宗教有密切的关系。因此推测这类器物与佛教关系密切，应都是礼佛用具，至于其具体功用目前有两种可能。一种是作为像生类器物用于礼佛。例如河北定州北宋静志寺塔和净众院塔塔基地宫中出土佛舍利和瓷“像生”，如黄釉鹦鹉壶（图22）、白釉刻划海水纹法螺（见图6）、白釉龟等（图23）以及许多刻有“官”字款的瓷器²²，与北京顺义净光舍利塔地宫出土文物的类别十分相似。其中黄釉鹦鹉壶高15.8厘米，足径为6.3厘米，通体呈鹦鹉形。其功用或许与童子诵经壶一致。由此推论，这件童子诵经壶或许和鹦鹉壶一样被作为高档的陶瓷像生类器物用于礼佛。另一种可能是被作为茶神供奉于佛寺和佛塔地宫中，这与当时的饮茶习俗有关。

五 总结

对这件白釉童子诵经壶的认识如下。

首先，这是目前所知制作年代较早且最完整的一件倚坐和站姿类人形注壶。

其次，童子诵经壶也是最精美的人形注壶之一，是定州造像艺术与制瓷技艺完美结合的定窑白瓷杰作。

最后，因现有的两件此类器物都与佛教有密切的关系，又不具备实用功能，故推测童子诵经壶最有可能为瓷质像生类礼佛用品。其作为茶神（民俗信仰）或某种神像的可能性还需进一步研究考证。



图 21 晋阳古城出土白釉人形壶正面及背面（图片由山西省考古研究所韩炳华提供）



图 22 黄釉鹦鹉壶（定州博物馆藏）



图 23 白釉龟（定州博物馆藏）

注释：

- 1 北京市文物工作队：《顺义县辽净光舍利塔基清理简报》，《文物》1964年第8期，第49页。
- 2 于璞：《北京考古史·辽代卷》，上海古籍出版社，2012，第51页。
- 3 于璞：《北京考古史·辽代卷》，上海古籍出版社，2012，第51页。
- 4 文章中所称“20世纪60年代初，因城建改造需拆除塔基”之说，亦未见于其他资料记载。任思音：《顺义辽无垢净光舍利塔出土文物资料整理与浅析》，《首都博物馆论丛》第29辑，2015，第231页。
- 5 北京市顺义档案局（馆）网站顺义地方志栏目中“三、顺义区志”，http://www.dangan.bjshy.gov.cn/dsqz/sydfz/201310/t20131016_24624.html。
- 6 任思音：《顺义辽无垢净光舍利塔出土文物资料整理与浅析》，《首都博物馆论丛》第29辑，2015，第231页。
- 7 任思音：《顺义辽无垢净光舍利塔出土文物资料整理与浅析》，《首都博物馆论丛》第29辑，2015，第230页。
- 8 张柏主编《中国出土瓷器全集·4内蒙古》，科学出版社，2008，第60页。
- 9 中国陶瓷全集编辑委员会编《中国陶瓷全集·辽、西夏、金》，上海人民美术出版社，2000，第171页。
- 10 图片出处：北京艺术博物馆编《中国潮州窑》，中国华侨出版社，2015，第92页。
- 11 郭学雷：《宋“胡姬劝酒”壶小考》，《收藏》2016年第7期，第67页。
- 12 杜文：《解读唐宋时期的陶瓷人形壶》，《收藏》2011年1期，第45页图16。
- 13 杜文：《解读唐宋时期的陶瓷人形壶》，《收藏》2011年1期，第42页图10-1。
- 14 张柏主编《中国出土瓷器全集·8安徽》，科学出版社，2008，第98、150页。
- 15 杜文：《解读唐宋时期的陶瓷人形壶》，《收藏》2011年1期，第43页图9-1。
- 16 孙机、刘家琳：《记一组邢窑茶具及同出的瓷人像》，《文物》1990年第4期，第37页。
- 17 孙促威：《茶圣陆羽像考》，《农业考古》1999年第4期，第226页。
- 18 刘毅：《宋辽高丽人形注子探析》，《中原文物》2005年第6期，第76页。
- 19 刘毅：《宋辽高丽人形注子探析》，《中原文物》2005年第6期，第77页。
- 20 （南宋）杨万里：《题陆子泉上祠堂》，《杨万里诗文集·朝天续集（三）》卷二十九，江西人民出版社，2006，第517页。
- 21 韩炳华、裴静蓉：《晋阳古城二号建筑遗址群》，待发表（经作者同意后引用）。
- 22 定县博物馆：《河北定县发现两座宋代塔基》，《文物》1972年第8期，第41页。

《宣示表》本帖刻石

马英豪

时代：南宋（1127 ~ 1279 年）

尺寸：高 24.4 厘米，广 62.5 厘米，厚 11.3 厘米

2010 年 5 月 20 日，《宣示表》本帖刻石入藏首都博物馆，为首都博物馆馆藏一级文物。

《宣示表》本帖刻石是南宋丞相贾似道命工匠，将西晋王羲之临摹的三国时期钟繇的书法《宣示表》模勒上石。在刻石的背面以及附石上，刻有清代画家金农等后世收藏者、鉴赏者的印记、题跋等。楷书的定型当在三国时期。钟繇的书法正是出现在魏、晋汉字由隶书过渡到楷书的转型时期。钟繇的法书墨迹，以《宣示表》最受推崇。《宣示表》被公认为是楷书的代表作，可说是楷书艺术的鼻祖。《宣示表》较之钟繇其他作品，无论在笔法或结体上都显示出一种更为成熟的楷书体系，点画遒劲，结构朴实厚重，字体宽博而多扁方，醇古简静，富有一种自然质朴的意味，充分体现了魏、晋时代正在走向成熟的楷书艺术特征。

贾似道所刻《宣示表》本帖刻石是单刻帖。它不但是单刻帖《宣示表》中声名最为显赫的刻本，也是目前仅存的宋代《宣示表》单刻帖刻石。

《宣示表》本帖刻石虽刻于南宋，但由于久埋土中得以很好保存。直到明代，此石才见天日。出土后，《宣示表》本帖刻石得到收藏家妥善保管，到今天字迹依然完好，实属难得的珍品。《宣示表》本帖刻石属于国家珍贵文化遗产，具有十分重要的历史、艺术价值。

钟繇所书的《宣示表》真迹早已佚失，王羲之所临摹的《宣示表》帖本亦不知下落，只有王羲之临摹、贾似道镌刻的《宣示表》本帖刻石却经千年历史长河的冲刷而得以留存至今，更显弥足珍贵。

王羲之是东晋时期著名书法家。钟繇的书法风格影响了王羲之书法风格的形成，也

影响和促进了唐代楷书的形式，更影响了元、明、清小楷的创作。钟繇的《宣示表》无愧于中国书法史上楷书艺术鼻祖的称号。

一 《宣示表》本帖刻石与题跋

《宣示表》本帖刻石分为本帖原石和附石两方。本帖原石正面是《宣示表》原文，背面刻有收藏者的题跋。正面楷书镌刻《宣示表》原文，无首题，共18行，满行17字，共计298字（图1）。经过仔细观察，在帖石的首行文字第1个至第3个字的右侧，刻有6字标题“羲之临钟繇帖”。清代金石学

家张廷济考证，它是由擅长绘画、书法的宋徽宗赵佶所书。首行文字的右侧还刻有宋徽宗“宣和”年号的骑缝印。在文尾最后一字下方，钐印篆书“贾似道印”。末行文字的左侧中部刻有篆书葫芦形“悦生”（“悦生”是贾似道的号）印。由此可知，此帖石是南宋贾似道命人所刻并由内府收藏，徽宗皇帝赵佶为其题名并曾赏析。这方帖石从外表来看，石质坚硬，略呈暗黑色。表面光可鉴人，这都是年深日久，风化、摩挲、传拓所致。帖石上的刻字，刀口硬朗光洁，整个刻石的表面包浆浓厚。细致观察第5~8行下最后一字，因石边损泐稍受影响。其他，第1行“孙”字，第2行“卿”字，第4行“爱”字，第7行“又”字，第16行“表二”两字，第17行“可”字，第18行“度”字、“表”字，因受擦痕和小石花侵蚀的影响，个别笔画稍



图1 南宋贾似道版王羲之临摹手书《宣示表》本帖刻石

有损泐。除此之外，其余的字皆清晰完整。

《宣示表》录文如下（符号“|”为原文换行，另加标点）。

尚书宣示孙权所求，诏令所报，所以博示。|逮于卿佐，必冀良方出于阿是。芻蕘之|言可择郎庙，况繇始以疏贱，得为前恩。横|所眇睨，公私见异，爱同骨肉，殊遇厚宠，以至|今日。再世荣名，同国休戚，敢不自量。窃致愚|虑，仍日达晨，坐以待旦，退思鄙浅。圣意所|弃，则又割意，不敢献闻。深念天下，今为已平|，权之委质，外震神武。度其拳拳，无有二计。高|尚自疏，况未见信。今推款诚，欲求见信，实怀|不自信之心，亦宜待之以信，而当护其未自信也。|其所求者，不可不许，许之而反，不必可与，求之|而不许，势必自绝，许而不与，其曲在己。里语|曰：何以罚？与之夺，何以怒？许不与。思省所|示报|权疏，曲折得宜，神圣之虑。非今臣下所能|有增益，昔与文若奉事先帝，事有数者，|有似于此。粗表二事，以为今者事势，尚当有|所依违，愿君思省。若以在所虑可，不须复|。节度唯君，恐不可采，故不自拜表。|

由于此帖石及附石的内容及书写、篆刻、收藏、流传、题跋、钤印等涉及的历史人物太多，这里有必要进行一番梳理。

《宣示表》是三国时期魏国的大臣钟繇写给魏文帝曹丕的一个奏文，其内容是规劝曹丕接受东吴孙权的归附请求。可就是这样一个奏文，由于它是当朝太傅钟繇的书法墨迹，因此备受世人推崇，其书法作品又经过西晋大书法家王羲之的临摹传世，更成为影响后世几十代人的楷书书法代表作。

钟繇（151～230年），三国时期魏国大臣，官至太傅。他身处的魏晋时期，

正好是我国汉字由隶书过渡到楷书的转型时期，他尤精于隶书、楷书，并博取当时众家所长，奠定了汉字楷书的体式规范，被后人尊称为“楷圣”。

王羲之（303～361年，另一说法是321～379年），东晋时期最为著名的书法家。他出生于魏晋时期的名门望族，7岁时就擅长书法。成人后历任秘书郎、宁远将军、江州刺史等，后为会稽内史，领右将军，因此又被人称为“王右军”“王会稽”。其书法兼善隶、草、楷、行各体，精研体势，心摹手追，广采众长，备精诸体，冶于一炉，且摆脱了汉魏的笔风，自成一家，影响极为深远。其代表作《兰亭序》被誉为“天下第一行书”。他临摹的钟繇书法作品，达到了出神入化的境地。王羲之在史上有“书圣”之美誉，他与三国时期的“楷圣”钟繇被后世并称为“钟王”。

贾似道（1213～1275年），字师宪，号悦生、秋壑，天台人，官至南宋徽宗赵佶的右丞相。德祐元年（1275）遭罢官、贬逐，被杀于漳州。贾似道为官时声名狼藉，后人皆称其为奸相，人品为世人所不齿。但是他的文才雅趣，非常人所及。经他收藏的艺术品，传至今日，地位都非常显要。由于贾似道酷爱书法篆刻，门下聚集了一大批杰出的艺术大师。如大刻书家、藏书家廖莹中，著名的刻工王用和，等等。而《宣示表》本帖刻石正是出自廖莹中、王用和之手。廖莹中（？～1275年），字群玉，号药渊，绍武（今属福建）人。廖氏所刻书颇多，其所刻碑帖最佳，时有盛名。王用和的生平无从考证，只知道他是婺州（今浙江金华）人氏，贾似道的诸多著名帖石均为廖莹中、王用和所刻。刻于《宣示表》本帖刻石上的贾似道两方印

章，就具有极高的艺术性，尤其是篆文“悦生”葫芦印，其“悦生”两字属于造字，这符合当时的时代特点。而葫芦的造型不仅生动传神，而且活灵活现，其钤盖的位置也恰到好处，起到了锦上添花的作用，增大了帖石的艺术性。方形“贾似道印”，镌刻细腻，位于文尾，又与王羲之的书法融为一体，显示了极高的刻字水平和精雅的艺术布局。

由于此帖石的艺术价值深远厚重，所以后世的人们不惜重金争相收藏，帖石背面刻有后世收藏者的两段刻字题跋（图2，符号“┘”为原文换行，另加标点）。

其一：清金农题跋。

右魏钟太傅繇《宣示帖》，旧为┘宣和内府本，贾相似道刻于家。清┘瘦如玉，

姿趣横生，绝无平生古肥┘之诮，梁武评其书有十二意，此┘盖得之矣。贾相颇以自矜，用┘姓氏印记“悦生”、葫芦印识其后。┘当时好事者，无以过之。吾友桐乡┘汪君援鹤，搜求金石文字，弗遗┘余力，储藏贾相缩本《兰亭》刻石，┘新惜予人，未敢轻以登登之声┘试之也。若使吾友获见此物，定┘当出明珠一簞、黄金十饼笑┘相易耳。古杭金农漫述，（印：冬心先生）┘吴郡李士芳刻。┘

其二：道光二十三年（1843）张廷济题跋。

魏迹久绝，此是右军临本，徽庙细书标题可案也。明时葛岭出土，甚┘秘。金寿门述，此石尚在寺中。其后桐乡汪氏得之，与寺僧湖田半顷。┘道光二十三年癸



图2 南宋贾似道版王羲之的临摹手书《宣示表》本帖刻石（反面）题跋

卯十二月十六日。嘉兴七十六岁老者张廷济叔未甫。（印：张叔未）」

这两段题跋为今人认知《宣示表》本帖刻石提供了较为清晰的思路。题跋者金农与张廷济都是清朝的著名人物，一个是书画家，一个是金石考证大家。

金农（1687～1763年），字寿门、司农、吉金，号冬心先生、稽留山民、曲江外史、昔耶居士等，钱塘（今浙江杭州）人，清代康乾时期的著名书画家，被誉为“扬州八怪”之首。他博学多才，嗜奇好古，收藏的金石文字有千卷之多，且精于篆刻、鉴赏，善画竹、梅、鞍马、佛像、人物、山水，尤精于墨梅。代表画作有《东萼吐华图》《空捍如洒图》《腊梅初绽图》《玉蝶清标图》《菩萨妙相图》等。著作留有《冬心诗集》《冬心随笔》《冬心杂著》等。他是在《宣示表》刻石出土后，第一个在帖石背面留下题跋的人。这段题跋后来还被收录到他的文集当中。他在题跋中说：这是魏太傅钟繇书写的《宣示表》，原来被收藏在南宋宣和朝的内府中，宋丞相贾似道命人模勒刻石收于自己家中；钟繇的字体“清瘦如玉，姿趣横生，绝无平生古肥之诮”，南朝的梁武帝曾评价他的书法有十二种意境，能得到它真是不易；贾似道很是自负，他把自己的两方印也命人刻在《宣示表》本帖刻石文字的后面；金农的同乡好友汪援鹗，在收集金石碑刻上不遗余力，他收藏的贾似道的刻本《兰亭序》刻石，就很少让别人观看，也不敢用锤拓的办法来留存上面的文字。如果汪氏知道这块刻石的存在，一定不惜以“明珠一簪、黄金十饼”来交换。金农还请当时苏州最为著名的刻工李士芳，把他的这段题跋镌刻在贾氏《宣示表》本帖刻石的背面，

留作他赏析考证之痕。李士芳的镌刻的代表作还有：康熙三十四年（1695）二月刻《明右都御史陈谡祠堂碑》，五十九年（1720）春刻《顾氏重修飧堂记》。他尤以刊版碧筠草堂本《笠泽丛书》而享高名。当时能请到有“康熙第一刻工”之称的李士芳来镌刻题跋，也是文人士大夫们皆以为荣的事情。

张廷济（1768～1848年），原名汝林，字顺安，号叔未，晚号眉寿老人。浙江嘉兴人，清嘉庆举人。他工于诗词，精于金石考据之学，著有《清仪阁题跋》、《清仪阁印谱》、《眉寿堂集》、《桂馨堂集》等。他在看到贾氏的《宣示表》刻石后，运用他考据学的特长，凭借丰富的专业知识，考证此本帖刻石并非三国时期钟繇的书法真迹，而是按照东晋时大书法家王羲之临摹的钟繇书法作品勒刻成石。他认为：钟繇手书的原迹早已失传，此刻石是王右军（羲之）临摹的书法作品，此石开篇右上的宋徽宗赵佶手书的6字标题小字“羲之临钟繇帖”，就足以证明此事。此刻石是明末在杭州葛岭贾氏半闲堂旧址出土的，当时的保密程度非常高，一般的人不知道此事。金农看到它时，此刻石还在寺庙的僧人手中。而桐乡的汪柯庭听说此事后，就以半顷湖田的代价换得此刻石。题跋刻于清道光二十三年（1843）癸卯十二月十六日。这时的张廷济已是76岁高龄。

二 《宣示表》本帖刻石的附石与题跋

《宣示表》本帖刻石在入藏首都博物馆时，是立装于做工精细的紫檀木桌之上

的。另外，在桌面内还镶嵌着一块刻有后世收藏者题跋的附石（图3），这块附石横广68厘米，纵高31厘米，厚为10厘米。它上面留有后世收藏者及观者的5段题跋及9个铃印。这些都为我们今天更好地了解《宣示表》本帖刻石的流传经过，提供了强有力的支撑与证据。特录题跋文字如下（符号“|”为原文换行，另加标点）。

其一：乾隆壬辰（1772年）朱方蔼题跋及陈玉垣观款。

钟尚书《宣示表》，在王丞相家。导渡|江时藏衣袋中，以遗右军。右军酷爱|钟书，遍临诸贴，此其一也。真迹曾入|宣和秘府。南渡后，贾师宪得之勒石。|黄长睿云：钟书具存汉隶典刑。今观|右军所临，匾而不楸殆有然者。石今|藏桐华馆中，尚完好。云庄其宝之，慎|勿使俗工日夜椎拓，有损妙迹。乾隆|壬辰重阳前二日春桥老人跋。|（印：朱方蔼印、吉人印）|（鉴藏印：金鹤年家藏）|（观款）珠泉陈玉垣观时年七十又六。（印：玉垣）|

朱方蔼（1721～1786年）字吉人，号春桥，浙江桐乡人，是清金石文史大家朱彝尊的族孙。出身贡生，宿学能文，是清乾隆时期著名诗人沈德潜的高弟。他的山水画文质相宣，有大家风范，他也因此得到乾隆皇帝的赏赐。正是受其族爷、恩师的影响，他的鉴析功底也是十分了得。他在见到王羲之临摹钟繇的《宣示表》刻石后，感慨万分，并情不自禁地在附石上留下题跋印记。

文中所提“云庄”，即清代的藏书家、诗人金德舆（1750～1800年），字鹤年，

号云庄，又号少权、仲权，浙江桐乡人。他是清代著名的大藏书家、学者金檀的从孙，具有深厚的家庭收藏渊源。曾官至刑部的主事。在善书法又工诗的同时，筑有“桐华馆”“华及堂”等藏书楼，把累世所藏书法名画和宋元刻本皆收贮其中，并在馆中校《东观汉记》《后汉书·年表》等书，著有《桐华馆诗抄》传世作品。

陈玉垣（生卒年不详），浙江海盐（珠泉）人，清代嘉庆时巴陵知县、举人，金石碑帖鉴藏名家。嘉庆九年（1804）曾修《巴陵县志》。他也在附石中留下观款及铃印，引以为荣，这足以证实此帖石在当时的影响力。

其二：乾隆己酉（1789年）赵怀玉题跋。

贾师宪枋国法书、名画充初第宅，兰亭石刻至|八千匣。然经兵燹之后，传者绝少。此右军临《宣示帖》，其|石犹半闲堂中旧物，可宝也。向在汪大令屋家，少权购得之，|为所藏诸石第一。嗟乎！为无益之事，悦有涯之生，吾辈萧闲事|外者则可耳。大臣而存此心，必置国是于不问，且济以权力，不至巧|取豪夺不止。秦会之、严惟中皆然，岂座一师宪哉！云庄|少权初字春桥老人，盖其舅云。己酉九月赵口。（印：亿孙）|

赵怀玉（1747～1823年），字亿孙，号味辛，又字印川，江苏人，乾隆举人，官至登州知府。清高宗乾隆四巡江、浙，奏赋行在。他性情坦易，工古文词，著有《亦有生斋文集》五十九卷，续集八卷并行于世，是著名的学者。

赵怀玉这段题跋的意思是，南宋贾似道凭借丞相权力，搜集天下名家的书法、



图3 南宋贾似道版王羲之临摹手书《宣示表》本帖刻石的附石题跋

绘画到家中，光兰亭等石刻就有八千匣。然而，经过多年的兵荒马乱，流传至今只有极少数了。此王羲之临摹的《宣示表》本帖刻石，就是贾似道旧宅的遗物，这可是个大宝贝。原来此物是在桐乡的汪垕家里收藏，现在由金德舆（少权）购得它，在他所收藏的刻石中可名列第一。嗟乎！做舞文弄墨、收藏玩好这样无益于国家的事情，我们这种闲云野鹤之人还是可以的。如果政府要员有此念头，必然会不顾国家大事，并利用自己的权力去巧取豪夺，不达目的誓不罢休。秦桧（会之）、严嵩（惟中）都是如此，哪里只有贾师宪一个人！金德舆（云庄、少权）第一个请题字的春桥老人，

大概是他的舅舅。

这段题跋间接地告诉我们，乾隆己酉年（1789），此石由汪垕收藏，而汪垕以后又把此刻石转卖给了金德舆。

汪垕，字石圃，浙江桐乡（今南京）人，善山水、人物。

其三：嘉庆庚辰（1820年）赵魏题跋。

此贾秋壑原刻。乾隆丙午，雲莊金比部愛余「宋人畫幀，因歸餘竹庵盒中。叔未老友從余」詢是刻，遂遣僕於戊寅正月沖風雨載石以「贈。寶刀良馬，物遇知己大好。脫手投贈，翻覺研」山去後淚滴蟾蜍，老顛猶未灑然也。」

嘉慶庚辰十二月七日。」仁和趙魏，
時年七十又五。（印：晉齋、印：魏）」

趙魏（1746～1825年）字恪生，號晉齋，
仁和（今杭州）人，貢生。家藏碑版極多，
考證版本最精，不辭勞瘁，兼精篆、隸。著
《古今法帖匯目》《竹嶠庵碑目》《竹嶠庵
金石錄》。卒年80。

這段趙魏的題跋是說，這是賈似道（秋
壑）命人勒刻。乾隆五十一年（1786），金
德輿（云庄）見到我所藏的宋代書畫，就用《宣
示表》本帖刻石與我的宋代書畫進行了交換，
故本帖刻石就在我的竹嶠庵收藏。老朋友張
廷濟（叔未）是从我這裡詢問到石刻在我手
中，“遂遣仆于戊寅正月冲風雨載石以贈”。
在這裡“研山去后泪滴蟾蜍”為史上一典故，
南唐李主的研山，為米芾（米元章）獲得，
后宣和時入御府，米芾既失研山，賦詩云：
“研山不可見，哦詩徒嘆息。惟有玉蟾蜍，
向予頻泪滴。”此段意為寶刀、良馬，遇到
識貨的人是好事。而在脫手贈給他人之後，
反而像米芾失去研山石一樣很是痛心，我還
是放不下啊，做不到洒脱无拘。

其四：道光乙酉（1825年）王宗炎題跋。

此石舊藏金雲莊比部，後為趙晉齋
明經所得，以歸張叔未解元。今來杭州，
得見原拓，真可寶貴，因題于晉齋跋
後。時晉齋已歸道山，玉蟾蜍淚當為老
顛滴也。」道光乙酉中秋，蕭山王宗炎，
時年七十有一。（印：王穀塈）」

王宗炎（1755～1826年），字以除，
號谷塈，又號晚聞居士，浙江蕭山人，乾隆
時期的進士。他淡于名利，學問淵博，做官

后闭门不出，有十万卷藏书，以文史自娱，
著有《晚闻居士遗集》九卷。

这段作于王宗炎71岁时的题跋是说，
《宣示表》以前是由金德輿（金云庄）收藏，
后来归赵魏（晋斋）收藏，现在归张廷济（叔
未）收藏。今天我来到杭州，亲眼见到真物，
可真是个宝贝啊！因此把题跋写在赵魏的
后面。虽然这时赵魏已经仙去，但刻石转
交给这么好的收藏者，我也同赵魏一样还
是不舍啊！

其五：道光辛巳（1821年）钱本诚题跋。

王右軍臨鍾太傅《宣示表》，賈秋
壑以真跡上石，洵是墨池瑰寶。道光
元年夏五月三日。」叔未孝廉攜過山齋
展觀，因識。八十六叟錢本誠。（印：
惟寅）」

钱本诚（1736～1821年）字惟寅，号
柞翁，浙江海盐人。工行楷书，老而弥笃。
精于鉴定书画、碑版等，卒年86。

这段86岁耄耋老人钱本诚的题跋是说，
王羲之临摹钟繇的《宣示表》，贾似道把它
当成钟繇的真迹勒刻成石，它确实是书法作
品中的瑰宝。道光元年（1821）夏五月三日，
张廷济把它拿出来给我观看，从而见识到了
王羲之的真迹。

三 《宣示表》本帖刻石的溯源

目前所能见到的《宣示表》的各种刻帖，
其实都不是钟繇所书原迹。根据此附石上面

朱方蔼题跋可知：东晋丞相王导非常喜爱钟繇书法，战乱之时，王导仓皇过江，抛下了所有的金银细软，还不忘将《宣示表》真迹缝藏在衣服里随身携带；来到江南后，王导将它送给了王羲之；王羲之酷爱钟繇的书法，他临遍了钟繇流传下来的作品，《宣示表》就是其中之一；他临摹的《宣示表》书法作品入藏宋宣和内府，在南渡后被贾似道得到，因此贾似道是按王羲之的书法命人勒刻成石的。朱方蔼在附石上的题跋中，引用南宋文人黄长睿（1079～1118年）的观点：“钟书具存汉隶典刑。”今天所看到的王羲之临摹的钟繇书法作品没有丝毫的变形，就像是钟繇流传下的法书真迹。

据记载：王羲之将钟繇的《宣示表》真迹，送给了同样喜爱书帖的书法家王修（王敬仁），但是在晋穆帝升平元年（357），年仅24岁的王修就不幸因病去世，于是家人就将他生前所喜爱的书帖等，都放进了王修的坟墓中给他陪葬，其中就有钟繇手书《宣示表》真迹。从此，钟繇的《宣示表》真迹在人间消失，后人再也无缘一睹。再看到的《宣示表》书法作品，即“所传者乃右军临本”¹。

贾似道死后，王羲之临写的《宣示表》真迹也不知下落，但他命人按王羲之手书的《宣示表》勒刻的本帖刻石，被深埋于杭州贾氏旧宅而得以保存。该刻石一直到明末才在杭州葛岭贾似道家园原址出土。开始时它归寺僧所有。乾隆初年大书画家金农曾到寺内游玩，欣赏到此石后，甚是惊喜，在得到僧人的同意后，在帖石的后面作了题跋，这在《冬心先生集》中也有记载。笔者曾将两处文字进行过比对，文字仅有一字之差，其余完全吻合。现将这一处差异表述如下：帖

石金农题跋中，第一句为“右魏钟太傅繇《宣示帖》”；而《冬心先生集》中，第一句为“右魏钟太傅《宣示帖》”。由此可见，《宣示表》本帖刻石跋文，比《冬心先生集》中的记载多了“繇”字。笔者分析，估计为《冬心先生集》作者在录入时，少录“繇”字所致。

²根据朱方蔼在附石的跋文“石今藏桐华馆中，尚完好”，落款日期为“乾隆壬辰重阳前二日”。可见，乾隆三十七年（1772），《宣示表》石刻已转到桐华馆主人金德舆手中。金德舆的舅舅嘱咐他，此碑既不可轻易示人，也不可轻易拓印。金德舆听从了舅舅的劝告，将此碑秘藏家中。偶尔拓印一次，都是选择好工匠，用宋墨宋纸拓印。由于品相精美，拓好以后甚至被时人认作宋拓。

到了清乾隆五十一年（1786），金德舆见到好友赵魏所藏的宋代书画，竟爱不释手，就用《宣示表》本帖刻石与赵魏藏品进行了互换，故本帖刻石就改由赵魏收藏。此事，赵魏在《宣示表》的附石跋文中写道：“乾隆丙午，云庄金比部爱余宋人画帧，因归余竹崦庵中。”另外，张廷济在《清仪阁题跋》中，也有类似的描述：“仁和老友赵晋斋魏，蓄北宋人画卷，金嗜之剧，遂作珪瑋之易。”

嘉庆二十三年（1818），由于赵魏经济拮据，此石又转手给张廷济，张廷济在《清仪阁题跋》中写道：“戊寅正月，此石竟归余。”嘉庆二十五年（1820），赵魏也在附石上题跋，“叔未老友从余询是刻，遂遣仆于戊寅正月冲风雨载石以赠。宝刀良马，物遇知己大好”。

道光二十三年（1843），张廷济76岁时，在帖石背面刻下最后一篇跋文。张廷济对之十分珍爱，在自己的两部著作中都详细记载了此事。从道光二十三年后，一直到民国初年，此刻石应归其后人所有。

民国初年，此石被京口（镇江）的陈渭泉以重金易得，并镶以紫檀座，罩以木匣。据说，为购此碑，陈渭泉花费了2500银圆。

“这个价钱，在当时可以买进一幢非常好的四进四合院。”他在《宣示表》刻石的拓本里，还钐上了“渭泉三十年精力所聚”的印章。另外，刻石的木匣上还刻有民国书法家谭泽闾的题记：“贾似道刻石张叔未旧藏，今还京口陈氏玉塔山房渭泉先生。”可见，本帖刻石在销声匿迹60余年后，又被陈渭泉收藏。

谭泽闾（1889～1948年），字祖同，号瓶斋，室名天随阁，谭延闾之弟，湖南茶陵人，近代书法家，工行楷。

关于陈渭泉的详细情况，流传下来的资料很少，其生卒年代不详，只知道他是镇江（即京口）人，后来成为民国时期上海知名的实业家，曾收藏“汉三老忌日碑”等，并曾在上海斥巨资租地修建“渭义坊”住房32幢。

自从民国收藏家陈渭泉收藏之后，此石秘不示人。有关《宣示表》本帖刻石的踪迹，在近一个世纪人们就丝毫不知其具体情况，直到2009年北京瀚海秋季拍卖会上该帖石才赫然现世。根据国家具有优先购买权的规定，北京市文物局对此件文物进行了专家鉴定，鉴定意见摘录如下：“今此石重现，原石古朴，石质坚硬，包浆自然醇厚。以此石拓本与张廷济藏石拓本对校，字体风格，损泐石花完全一致，所附木箱、木桌等附件均系原件，因此，可以断定，此石确为清代张廷济旧藏南宋原石无疑。”

经过一系列的市场询价以及与藏家的多次协商，北京市文物局最终以重金征得此件石刻，使南宋贾似道勒刻的《宣示表》本帖

刻石，由民间转入首都博物馆收藏，使这件珍贵文物得到更好的保护、展示和利用。

四 现代流传的宋刻《宣示表》几种版本

现今流传的宋刻《宣示表》丛帖者还有《淳化阁帖》《大观帖》等，见于单刻帖者有“宋徽宗刻本”“贾似道刻本”等。³

（1）《淳化阁帖》 宋淳化三年（992），宋太宗命王著将内府所藏历代墨迹摹刻成一部十卷丛帖，名《淳化阁帖》。中国邮政曾于2007年11月5日发行过“中国古代书法——楷书”特种邮票一套六枚，其中一枚就是《宣示表》，它就是以故宫博物院藏“懋勤殿本”即《淳化阁帖》版《宣示表》为蓝本的。它与贾氏刻本相比较，存在一定的差异。

（2）《大观帖》 《大观帖》是中国北宋官刻丛帖。《大观帖》版《宣示表》与贾氏刻本相比较，同样存在很大差异。差异最大的是在行数和字数的编排上。

（3）宋徽宗刻本 “宋徽宗刻本”应与《大观帖》本，“同出一个底本，不然就不是徽宗刻本”⁴。

（4）贾似道刻本 目前，在单刻帖中，“贾似道刻本”曾有两种宋拓，“其一原迹曾入北宋政和内府，淳祐十一年（1251），经俞松装裱，钐有‘政和’、‘宣和’、‘悦生’葫芦印，后续《钟繇还示帖》，尾有董其昌墨跋，此本今不知下落”⁵。另外一种宋拓，就是现藏于故宫博物院的拓本，称为“南宋

贾氏世彩堂《宣示表》”。经过有关专家鉴定，此刻本的原石就是首都博物馆馆藏贾似道本帖刻石《宣示表》。“最有力的考据点是帖石第十六、十七行间宋本有石裂痕，今帖石石裂痕剥落，可谓证据确凿，宋石无疑。”⁶

综上所述，贾似道本帖刻石《宣示表》同丛刻帖《淳化阁帖》《大观帖》并无关联，属于单刻帖刻石，而经过比对，现首都博物馆所藏《宣示表》确为宋贾似道本帖刻石，也是目前仅存的宋代《宣示表》单刻帖刻石。

五 《宣示表》本帖刻石书法艺术特色

《宣示表》本帖刻石书法的艺术特点，综合专家们的意见归纳如下。

（1）此《宣示表》本帖刻石，字的行距大于字距，有纵列而无横列，已经完全改变了汉代隶书字距大而行距密的布局习惯。

（2）虽是小楷书，但在笔道的表现上，笔画坚实，齐整有力，尤其是横画的拉长劲挺，毫无苟且偷滑之嫌。

（3）《宣示表》书法朴质高古，温文尔雅，隶法与楷书并存，古趣盎然。

（4）此石为南宋贾似道命人根据王羲之摹写书法勒刻，且出自镌刻名家廖莹中之手，而且是唯一流传下来的宋代单刻帖刻石，可以说是瑰宝。

六 《宣示表》本帖刻石刻工的艺术和特点

《宣示表》本帖刻石的刻字遒劲、大气，忠实地表现了书法家的书法韵味，在局部字体处理上相当细腻。字刻得好坏，大体与选帖、字的大小、石材、刻工的水平（包括情绪）有关。笔者为了深入了解《宣示表》帖石的刻字特点，现场对帖石进行了仔细观察，又对每个字进行重点推敲分析。贾似道和廖莹中在选帖和石材方面确实功夫独到，王用和基本采用的是冲刀、切刀相结合的手法，斜刀刻字。如图4“今”字，冲刀非常细腻，几乎看不出痕迹。再比如，《宣示表》字首，如图5“羲之临钟繇帖”，字体极浅，每一笔均是一刀呵成，基本没有停顿，显示了极高的刻字造诣。当然，这只是笔者的观点，还需进一步验证。

宋代贾似道本帖刻石《宣示表》《玉枕兰亭》《玉版十三行》等均是宋代著名的单刻帖刻石，且均是晚明出土于贾氏杭州西湖葛岭半闲堂遗址。《玉版十三行》早在20世纪80年代就已入藏首都博物馆。

《玉枕兰亭》由于战乱，目前已无踪迹。这次《宣示表》本帖刻石从民间入藏首都博物馆，既丰富了国有博物馆的馆藏，也使广大观众可以到博物馆中欣赏中国书法作品中的楷书的巅峰之作。

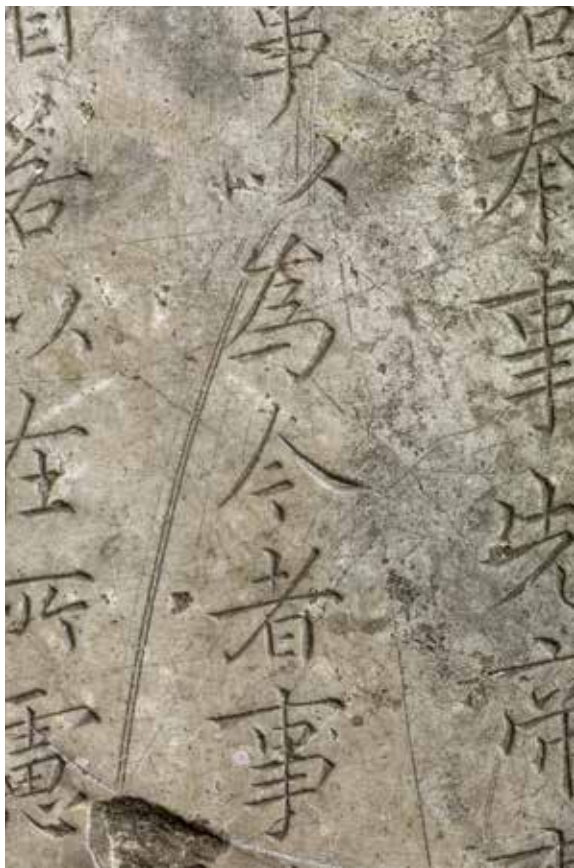


图4 《宣示表》帖石局部之一

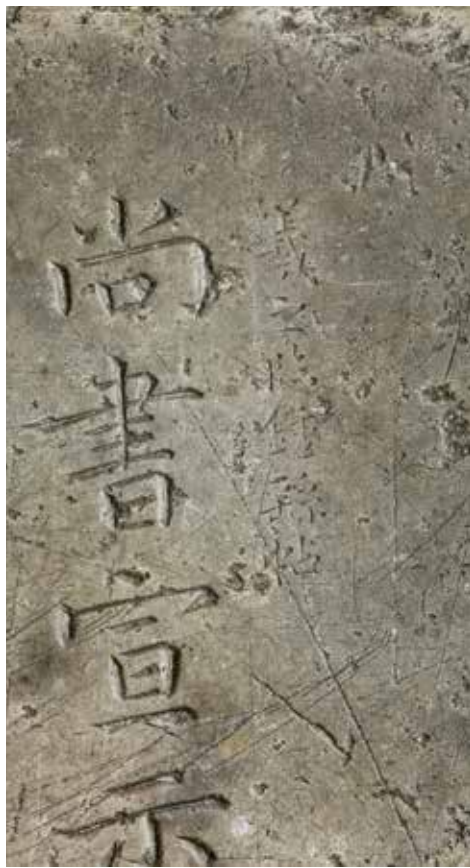


图5 《宣示表》帖石局部之二

注释：

- 1 青石：《中国书学基础理论——中国书法一本通》，北京联合出版公司，2013，第324页。
- 2 （清）金农：《中国古代书画家诗文集丛书·冬心先生集》，西泠印社出版社，2012，第285页。
- 3 仲威：《宣示表宋贾似道刻本原石观后记》，《收藏家》2009年第8期，第92页。
- 4 仲威：《宣示表宋贾似道刻本原石观后记》，《收藏家》2009年第8期，第92页。
- 5 仲威：《宣示表宋贾似道刻本原石观后记》，《收藏家》2009年第8期，第92页。
- 6 仲威：《宣示表宋贾似道刻本原石观后记》，《收藏家》2009年第8期，第92～93页。

王献之书《十三行》玉版本刻石

叶 渡

时 代：〔传〕宋（960～1279年）

尺 寸：长 29.5 厘米，宽 27 厘米，厚 1.2 厘米

《十三行》是指一件书法作品，它的书写者是东晋大书法家王献之。王献之（344～386年），字子敬，是“书圣”王羲之的第七子，自幼随父研习书法，成就极高，在书法史上有极为重要的地位，与其父并称“二王”。后世人们对他们的作品非常重视，片纸皆宝。《十三行》是他的一件非常著名的小楷书法作品。这件作品的文字内容是曹植的名篇——《洛神赋》。曹植是曹操的儿子，曹魏时的大文学家，“建安七子”之一。《洛神赋》是他的代表作，情思浪漫，文辞华美，在我国文学史上赫赫有名。据说，王羲之、王献之父子两人都很喜欢写《洛神赋》。见于记载的二王作品中，就有多件《洛神赋》。

宋代以来，《十三行》有多种刻本，“玉版《十三行》”是其中一种，这件刻石相传在明代万历年间发现于杭州西湖，石板为苍青色，被美称为碧玉，遂有“玉版《十三行》”

（图1）之名。在清代，这件刻石几经辗转，入藏清内府。时光流逝，斗转星移，这件刻石在20世纪80年代初入藏首都博物馆，成为馆藏文物中不可多得的重器之一。

一 王献之《十三行》真迹及唐摹本的流传

《十三行》这件书法作品的完整名称，应当是《晋王献之小楷书曹植洛神赋》。为什么又叫作《十三行》呢？

王献之这件作品的原迹是写在麻纸上的，流传到唐代时，已经首尾残缺，仅存有13行250个字，所以后世叫它《十三行》。在宋代的著录书《宝刻类编》中，就已经使



图1 玉版《十三行》刻石

用“《洛神赋》十三行”这个名称，但多数书中还是仅以《洛神赋》作为这件作品的名称。明代以来，“十三行”这个名称的使用就十分普遍了。

元代时，大书法家赵孟頫收藏了《十三行》的真迹。赵孟頫之后，《十三行》真迹便不知所在了。赵孟頫写有一篇跋语，我们今天还能在《松雪斋全集》中读到它，对于了解《十三行》真迹的面貌和流传过程来说，这是一篇重要的文字。赵孟頫说：“晋王献之所书《洛神赋》，十三行二百五十字，

人间止有此本是晋时麻笺，字画神逸，墨彩飞动。绍兴间，思陵极力搜访，仅获九行一百七十六字，所以，米友仁跋作九行，定为真迹。宋末，贾似道执国柄，不知何许，复得四行七十四字，欲续于后，则与九行之跋相乖忤，故以绍兴所得九行装于前，仍依绍兴以小玺款之，却以续得四行装于后，以‘悦生’葫芦印及‘长’字印款之耳。孟頫数年前窃禄翰苑，因在都下见此神物，托集贤大学士陈公颙委屈购之。既而，孟頫告归。延祐庚申，忽有僧闯门，持陈公书并此卷，

千里见遗，云陈公意甚勤勤也。陈公诚磊落笃实之士，不失信于一言，岂易得也，因并及之。至治辛酉，既装池，老疾不能跋。壬戌闰五月十八日，雨后稍凉，力疾书于松雪斋。又一本，是《宣和书谱》中所收，七玺完然，是唐人硬黄纸所书。纸略高一分来，亦同十三行二百五十字，笔画沉着，大乏韵胜。余屡细观，当是唐人所临。后有柳公权跋两行三十二字，云：‘子敬好写《洛神赋》，人间合有数本，此其一焉。宝历元年正月廿四日，起居郎柳公权记。’所以吾不敢以为真迹者，盖晋唐纸异，不可不知也。”¹

赵孟頫在真迹上见到有宋高宗内府的“绍兴”收藏印和米友仁的跋语。据此能够获知，《十三行》真迹南宋时曾在内府，但仅有9行。宋代周密所著《思陵书画记》也记载：“献之《洛神赋》，阑道高八寸三分，每行阔六分，共九行。”印证了赵孟頫的记述。南宋末年，9行的《洛神赋》归贾似道所有，他又寻得其余4行，分两段装裱，卷上有贾似道的收藏印章。

《十三行》在绍兴内府之前存于何处呢？一些蛛丝马迹显示，它应存于北宋内府。北宋内府收藏极富，徽宗时编有《宣和书谱》和《宣和画谱》，著录内府书画藏品。《宣和书谱》著录的王献之真迹中有《洛神赋》两件，一件是草书，另一件是正书。正书《洛神赋》下有小字注“不完”，这件藏品有可能就是《十三行》。赵孟頫在真迹上没有见到北宋徽宗时宣和内府的收藏印章，却见柳跋唐摹本上宣和“七玺完然”（宣和内府收藏品常钤有七方收藏玺印，合称“宣和七玺”），由此他认为，《宣和书谱》著录的是柳跋本。所谓“《十三行》柳跋本”，是唐代的一个临摹本，上面有唐代柳公权跋语。据宋代蔡

绦所著《铁围山丛谈》中记载，宣和内府收藏的唐摹二王帖达3800余件，而《宣和书谱》著录的二王作品总共仅有300余件，可知著录的范围限于真迹。柳跋本不是真迹，是唐摹本，北宋距唐不远，当时唐摹本存世极多，宣和内府收藏的唐摹二王帖便数以千计，宋人不可能分辨不出的。《宣和书谱》不会是将柳跋本作为真迹著录于王献之名下的。可能柳跋本因有柳公权跋语，曾被徽宗重视，而钤七玺，但宋人不会不知是临摹本。此外，还有一个证据向我们提示了《十三行》真迹可能在北宋内府。北宋太宗时编刻的《淳化阁帖》，没有收入《十三行》。北宋哲宗元祐年间，朝廷决定把内府所藏未经太宗时摹刻的古代书法墨迹编辑摹刻成《秘阁续帖》，《秘阁续帖》于徽宗建中靖国元年（1101）刻成，其中收入了《十三行》，这个本子不是柳跋本，估计应是从真迹摹入的。

我们再来说说柳跋本。唐代时，盛行用“摹”的方法复制书法名迹，双钩填墨，这种方法也被称为“向搨”，常使用一种“硬黄纸”来制作，这种复制品被称为“摹本”。也有用临写的方法复制而成的，被称为“临本”。这些唐代的复制品常被笼统地称为“唐摹本”。唐代《十三行》有复制的临摹本。记载中，《十三行》的唐摹本不止一件，其中一件上面有唐代著名书法家柳公权写的跋语，跋语中说：“子敬好写《洛神赋》，人间合有数本，此其一焉。”这件唐摹本因有柳公权的跋语而备受人们的青睐，有人认为这件东西就是柳公权临写的。这个本子被称为“柳跋本”，宋代时已刻入一些汇帖中，如《越州石氏帖》。据董其昌《容台别集》中的一段跋语记载，柳跋本墨迹明代时在项元汴（明代大收藏家）家²，而今此本也失传了，仅传刻本。

二 玉版《十三行》的来历

《十三行》的原迹在元代以后失传了，唐摹本也没有传下来，目前仅有刻本流传。宋代以来，《十三行》有多种刻本，玉版《十三行》是其中一种，被称作“玉版本”或“西湖本”。相传在明代万历年间，人们在杭州西湖发现了一块石板，上面刻着王献之的《十三行》，石板青黑，色泽幽邃，质地细润，被人们美称其为碧玉，于是有了“玉版《十三行》”这一名称。

关于玉版的发现与流传，最早见于清初时人的叙述，目前尚未见到更早的记载。首先，杨宾在《玉版十三行翁氏本跋》中转述了陆嘉淑对玉版《十三行》的介绍：“陆冰修先生云，贾秋壑得子敬十三行镌于于阗碧玉，万历间或从葛岭斫地获之，归泰和令陆梦鹤。”陆嘉淑（1620~1689年），字子柔，号冰修，又号辛斋，明末清初时人。

其次，是姜宸英的记载。姜宸英（1628~1699年），字西溟，号湛园，康熙三十六年（1697）考中探花，时年已七十。他有两则关于玉版《十三行》的题跋，见于他的《湛园题跋》。一则中说：“贾氏刻玉板，余二十年前曾见之武林，乃观桥叶氏质之王氏者。是时，从友人乞得一纸。”

再次，书法家陈奕禧（1648~1709年），在他的《隐绿轩题识》中，有一段关于玉版《十三行》的跋语。跋中说：“余乙亥（康熙三十四年，1695）到京师，于乾斋（陈元龙）侍读弟处见《十三行》玉版，大不逾尺，其玉微青黑，不甚厚，韬以紫檀匣，人所质者，再求之已不在矣。”

最后，便是书法家、金石家杨宾。杨宾

在跋语中说：“玉版在京师一友人处，余告于陈鸿胪实斋（陈洗）、翁比部康诒（翁嵩年，1647~1728年）曰：‘此吾浙旧物也，诂可落他人手。’鸿胪欲得之而不果。康熙癸未（康熙四十二年，1703）春，康诒督学岭南，遂以白金三百易之而去。”杨宾此跋见《铁函斋书跋》。

根据这些人的题跋内容，概括而言，“玉版”万历时发现于杭州，几经转手之后，流至北京，在康熙四十二年（1703），被翁嵩年购得。翁嵩年任广东提学，携“玉版”到岭南。康熙四十五年（1706），翁嵩年请杨宾考证源流并作跋语。杨宾在跋语中叙述了关于“玉版”发现和流传的一些情况。此后，玉版《十三行》声名鹊起，人们纷纷研究或猜测它的来历。

翁嵩年以后，关于“玉版”的经历，说法不尽相同。杨宾在《大瓢偶笔》中说：“玉版十三行，翁萝轩（翁嵩年）送入京师之后，四方求之者甚众。”语意不甚明确。蒋衡（1672~1743年，字湘帆）说：“廿年前翁萝轩学使得之，即属山阴杨大瓢（杨宾）摹一本，其原版赠培风堂阿鹤亭太史。今复入内府，并拓本亦不易购矣。”嘉道时的杨澥（1781~1850年）说：“自康熙乙未（五十四年，1715），嵩年将玉版贡入天府，拓本不复易得矣。”蒋说，翁氏将“玉版”赠送他人，而后入于内府。杨说，康熙五十四年，翁嵩年把“玉版”贡入天府。

据说，咸丰时英法联军火烧圆明园，“玉版”流出皇家内苑，辗转收藏于民间。

新中国成立后，“玉版”再现于世。据介绍，“玉版”流落在安徽民间，1962年被一青年所得。1981年，收藏者来北京求售于北京文物公司。北京文物公司收购，转交首

都博物馆收藏。

玉版《十三行》的来历颇具传奇色彩，而又有种种谜团。“玉版”发现于杭州西湖，但具体的发现地，有两种不同的说法。一说是葛岭掘地被发现的，另一说是渔人从西湖底打捞出水的，两说莫衷一是。“玉版”上有十余处较大的伤痕，人称“篙痕”。相传，因“玉版”沉湖底，被往来船篙所伤。清代的杨澥曾为此询问西湖船工，得知湖内船篙从不用铁包。因此，他认为，竹竿遇石岂能戳伤？“篙痕”应是原迹上的蚀伤。³杨澥这种说法也存在问题，因为赵孟頫在记载《十三行》真迹时，没提到蚀伤，并且说是“二百五十字”，如有“篙痕”这样的残伤，就不是250个字了，“篙痕”损去7个字。而《十三行》原迹在赵孟頫之后消失不见，后人无法见到了。

《十三行》的刻本和其他晋代的书法名迹刻本一样，在真迹已不可求的情况下，极受人们的重视。

三 玉版《十三行》的刻者

玉版《十三行》是何人所刻？这是关于玉版《十三行》人们最为关心的问题，却不见记载，因而有诸多猜测。

最先回答这个问题的人是陆冰修，他说“玉版”发现于西湖畔的葛岭，是南宋贾似道所刻。人们联想到，葛岭是贾似道半闲堂所在地，贾似道曾得《十三行》真迹，所以贾刻一说十分流行。然而，疑问还是有的，杨宾反驳贾刻说的观点便很有代表性。他认为：赵孟頫在跋语中说，《十三行》真迹上

有贾氏的“悦生”和“长”字收藏印，还有米友仁的跋语，玉版《十三行》上这些都没有刻，却刻有“宣和”印文。如果说是贾似道刻的，为什么不刻自己的印章也不刻绍兴内府的印，却刻宣和印呢？因此他说，玉版《十三行》应是北宋内府所刻。⁴除去这两种说法，还有赵孟頫刻和唐朝人刻的说法。赵刻说是姜宸英提出的⁵，唐刻说也出于杨宾⁶。

清代中期，又有所谓“白玉版”出现，笔画较“碧玉版”略细瘦。区分白玉版与碧玉版，以“兼”字中间竖笔是否上下贯通作为依据，白玉本版连接贯通，碧玉版不连。于是，有白玉版为宣和内府刻，碧玉版为贾似道刻的说法。

问题扑朔迷离，使人津津乐道。

经研究，现在所见的玉版《十三行》是源自《宝晋斋法帖》。⁷证据很简单。玉版《十三行》起首是“晋中书令王献之书”这几个字。这行字当然不是王献之自己书写的，而是后人为标明书作者而写的题衔。那是谁写的呢？翻看《宝晋斋法帖》就会发现，卷六第一帖就是《十三行》（图2），面貌不同于柳跋本，而除去没有“宣和印”和“篙痕”，与玉版本基本相同。张彦生在《善本碑帖录》中已提到，《宝晋斋法帖》本《十三行》与西湖玉版《十三行》字体相同。我们在《宝晋斋法帖·十三行》前面，也同样看到有“晋中书令王献之书”题衔一行，字形特点、位置高低，与玉版《十三行》丝毫不差。《宝晋斋法帖》每卷在卷首先有篆书题首标明卷数，然后以小楷题衔标出书家姓名头衔。卷六、卷七都是王献之的作品，所以这两卷开头都有同样的“晋中书令王献之书”8个字，字形、位置完全相同。这8个字是《宝晋斋法帖》的题衔是毫无疑问的。《宝晋斋法帖》的

题衔却出现在玉版《十三行》上，玉版《十三行》出自《宝晋斋法帖》便不言而喻了。⁸

玉版《十三行》上最后一行有一个神秘的“工”字，也透露给我们同样的信息。这个“工”字刻得比其他字都小，并且不在中间，偏居右下角，看上去很奇怪。查看《洛神赋》原文，或看柳跋本会得知，这里应是个“輕”字。很明显，这个“工”是“輕”字的右下部分。那为什么不刻完整呢？我们依然是在《宝晋斋法帖》卷六的《十三行》中找到了答案。在《宝晋斋法帖》宋拓本上，这个地方也是同样的一个“工”。但《宝晋斋法帖》并不是没有刻全，而是因为石版字口变浅，加之拓工不精，这个地方拓不出完整的字。在《宝晋斋法帖·十三行》宋拓本中，有许多字的笔画出现这个现象，只不过“輕”字最为严重。帖版或因笔画刻得较浅，或因石

质较松，经多次椎拓，字口会变坏变浅，有些笔画就会拓不出来了。《宝晋斋法帖·十三行》这一现象是很明显的。这个“工”传递给我们一个信息，那就是：目前所见的玉版《十三行》是翻刻自《宝晋斋法帖·十三行》的。

我们再看另外一个有趣的字，在玉版《十三行》中，第1行有个“棋”字，这个字很清晰，左边的偏旁是“木”字，是“围棋”的“棋”字。但这是个错字，曹植的原文是“右荫桂旗”，此处应是“旗帜”的“旗”字。柳跋本刻的是“旗帜”的“旗”，只不过这个“旗”的左半边的“方”字刻成“才”形。

“方”字古时常写成“才”形，这在碑刻中很常见，是一种别体。柳跋本刻得对。为什么玉版《十三行》错了呢？看看《宝晋斋法帖·十三行》宋拓本中这个地方是什么情况。字口坏了，墨色浸入，不清楚了。于是，后

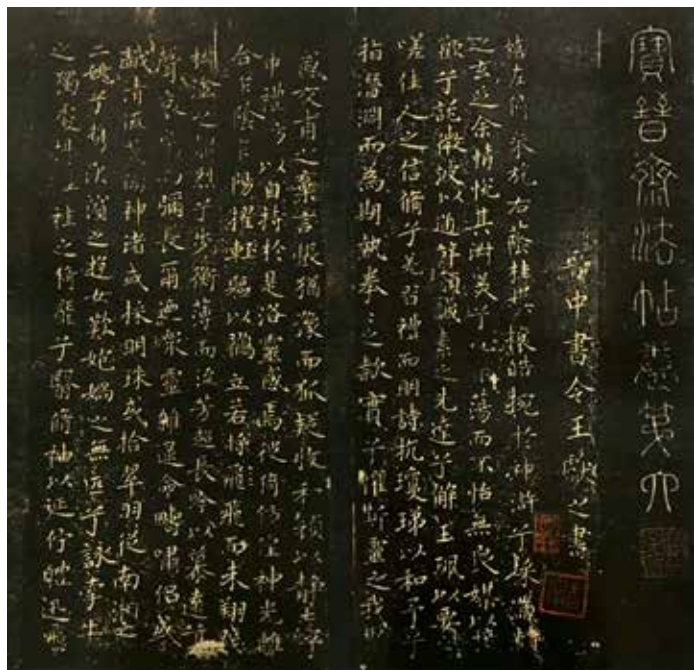


图2 《宝晋斋法帖》卷六《十三行》

人在剜刻或翻刻时未注意，就错了。

《宝晋斋法帖·十三行》上没有“宣和”印文，而玉版《十三行》左下有一篆书“和”字，其上方处有铲削痕迹。“和”字被认为是“宣和”印文的残迹，杨宾据此提出玉版《十三行》刻于北宋宣和内府的说法。现在看来，玉版《十三行》上的“宣和”印文不过是随意添加的。

《宝晋斋法帖》是南宋曹知格所刻，成于咸淳四年（1268），帖刻成后，石版放在无为军（治所在今安徽无为县）府学中。明代王佐在《新增格古要论》中说，明代宣德年间，那里还见有几块帖版的残石。接下来，我们可以推测这样一种可能：最初西湖发现的“玉版”是《宝晋斋法帖》卷六的帖版，流落于杭州，被人发现，石版久经岁月与颠沛，石面泐伤，有十余处大的伤残——这便是玉版上的“篙痕”；“玉版”发现后，有的字经过剜刻，但是，“旗”

字多剜出一个点，成了错字，“輕”字损伤过重，没法剜。

然而，将目前所见的玉版《十三行》拓本与《宝晋斋法帖》宋拓本中的《十三行》校，有出入，目前所见的玉版《十三行》不是《宝晋斋法帖》本。所以，存在两种可能：一是，西湖发现的玉版《十三行》是《宝晋斋法帖·十三行》的帖版，但是石版连同拓本都未能流传下来，现在看到的是翻刻自这个石版的本子；二是，玉版《十三行》仅仅是从《宝晋斋法帖》拓本翻刻而成，并没有发现《宝晋斋法帖·十三行》的帖版。到底怎样，我们现在还很难探寻究竟。目前来说，玉版《十三行》究竟是何时何人所刻，依然是一个未解之谜。

玉版《十三行》名声煊赫，围绕它有种种问题需要研究。有些问题，已有比较可信的结论，而有些问题，仍是疑案。

注释：

- 1 （元）赵孟頫：《洛神赋跋》，《松雪斋文集》。
- 2 （明）董其昌：《容台别集》卷二《洛神赋跋》。
- 3 参见《洛神赋十三行旧拓四种》抄录，齐鲁书社，1981。
- 4 （清）杨宾：《铁函斋书跋》卷三《翁氏本跋》。
- 5 邵松年：《姜宸英洛神赋十三行跋》，《古缘萃录》。
- 6 （清）杨宾：《铁函斋书跋》卷三《跋玉版十三行赠林同人》。
- 7 《宝晋斋法帖》赵孟頫藏本，中华书局影印本，1961。
- 8 叶渡：《洛神赋十三行碧玉版考》，《首都博物馆丛刊》第3辑，1986，第65页。

青玉龟游荷叶玉饰

闫 娟

时代：金（1115 ~ 1234 年）

尺寸：长 10 厘米，宽 7.4 厘米，厚 0.4 厘米

出土信息：1980 年出土于北京市丰台区王佐镇米粮屯村乌古论窝论墓

金代玉器承辽宋余绪，既有反映民族用玉特点的“玉屏花”与“玉逍遥”¹、春水玉及秋山玉，也有带有中原风格的玉器作品。从目前考古出土的金代玉雕作品来看，女真族喜爱的花鸟纹饰较为常见，全国范围内有 20 余件套带有花鸟纹饰的玉雕作品。唯有这一对龟游荷叶玉饰题材较为特殊，此对玉饰件出土于有明确纪年的金代贵族墓葬之中，龟游荷叶寓意吉祥长寿，且在一件玉饰之上采用多种玉雕技法，展现了高超的工艺水平。因此，此对玉饰出土之后，就被定为国家一级文物，同时也是首都博物馆馆藏重要文物之一。

金代青玉龟游荷叶玉饰（图 1）为一对，为由一块玉料对剖制成。青玉质，玉质温润

细腻，抛光极佳。椭圆形，以浮雕、透雕技法琢出荷叶、茨菰及水草纹，以单阴线刻出荷叶的叶脉。两荷叶中心各高浮雕一小龟，两只小龟头尾及四肢均伸长，似正于荷叶上嬉戏，以双阴线琢出六角形龟甲，玉饰背面以简练的刀法雕出植物的枝梗。此对玉饰琢制精细，构思巧妙，将龟游弋在荷叶之上的图画表现得极为生动，且富有灵性。

关于这对玉饰件的用途，我们之前一直称其为“龟游佩”，然此对玉饰件相比于一般的配饰要大和厚重，且饰件上无明显可供穿系的孔洞，所以这对玉饰件应该并不是佩饰；且而饰件两面都有雕刻工艺，推测其用途可能是一对镶嵌装饰品。



图1 青玉龟游荷叶玉饰

一 父凭子贵——龟游荷叶玉饰主人的背景

青玉龟游荷叶玉饰 1980 年出土于北京市丰台区王佐乡米粮屯村金代墓葬中，墓葬为火葬土圻石椁墓。椁呈长方形，东西向，东西长 3.33 米，南北宽 2.55 米，高 1.65 米。² 石椁四壁由四块完整的青石板组成，以凸凹状榫卯相连接。椁底、盖均由三块青石条组成，石条之间以搭口相连。墓早年被盗，墓中出土瓷器 10 件、玉器 2 件、石奁盒 2 件套等。根据墓志记载，墓主乌古论窝论葬于金大定二十四年（1184）。此墓葬是北京地区首次发掘的有明确纪年的女真族贵族墓，为研究金代历史提供了珍贵的实物资料。

窝论其人在《金史》中并未有传，观其墓志³，值得一提的也只有“世为乌古论部人”⁴“尚第二女毕国公主拜驸马”“征辽之役公密有赞”这几句。

我们看其墓志的撰写人为李晏、书丹人为邓俨、篆书人为党怀英，此三人却是金史各有专传（卷 96、卷 7、卷 125）。为何三位名士会给一个不知名的人撰写墓志？且窝论身无官职，死因不详，死后也未葬于北京，而是葬于山东烟台。究竟是什么原因，又在北京发现了他的墓，墓葬规格还颇高？这一系列问题，最终在窝论的儿子乌古论元忠身上找到了答案。

乌古论元忠，金史有传，根据贾敬颜先生的考证⁵，《金史》中的《元忠传》与《元忠墓志》的内容基本一致，唯传的内容较志

略简，且将元忠获罪被贬等生平记录得更加客观。在此，我们大致介绍一下元忠的生平及其父窝论得以迁葬北京的原因。

在金世宗尚未出兵讨伐海陵王之前，元忠一直在金世宗的府中生活，后娶金世宗长女鲁国大长公主为妻。鲁国大长公主在其母去世后，一直主持世宗家中的事务，为金世宗所喜爱。后元忠随金世宗一起攻打海陵王，受到重用，官至右丞相。当元忠受到重用后，金世宗便赐他丰台这块地作为家族墓地，元忠遂将其父之墓由山东迁到北京，重新厚葬，这对玉饰件也应是此时随葬进去的。当时由于元忠正处于盛时，这次迁葬的规格也随之提高，因此，随葬品应该多数为元忠夫妇为表达对窝论的孝心所葬入的，与青玉龟游荷叶玉饰一起随葬的还有一件白玉绶带鸟纹玉佩，“绶带鸟”和“龟游荷叶”都有长寿的吉祥寓意。将这样两件有如此寓意的玉器随葬入墓中，也是符合汉人所提倡的孝道，可见当时的金人已经开始接受汉文化。

《元忠传》有言“策论进士之科士，元忠赞成之”。

在《元忠墓志》中则记录的是此事之源头：“特进朝廷方崇文、译经书、兴学校、选英隽，议设女直进士科举。而或者乃言，‘古书浩瀚，罕测涯涘。以难进之学，待口穷之问，恐不能也。’公曰：‘学非一日而成，必俟薰衣涵浸之久，使古书蓄胸中，了然不疑。待问之，次器识自远。人非生知，不可无学，但务口之以道、教之以渐，何病其不能哉。’时宸断欲举行之，而公言有合于是，选举法定，以广登贤之路而成长久之计焉。”

两相对照，元忠本人应是崇尚汉学，并积极推进女真人汉化，以科举制度取仕的。而推进女真人科举选仕的过程，并非一帆风

顺，也是非常艰辛的。实际上，金人建立政权之后，从海陵王所进行的大规模移民屯田的举动，到后来科举取士制度的建立，都是统治者在寻求更好地巩固自身统治的方法，所实行的这些政策，也彻底使女真人脱离奴隶制，与汉民族进一步融合，努力学习汉文化并逐渐汉化。

二 灵龟与荷叶——龟游荷叶纹饰的形成及寓意

“龟游绿藻，鹤舞青松”⁶是宋词中的一句，作者为无名氏，这首词是一首祝寿词。这样的语句在宋词中并不少有，宋代宋自逊的《昼锦堂·上李真州》中亦有“荷叶龟游，庭皋鹤舞，应是秋满淮涯”之词句。龟与鹤在这里均寓意长寿、吉祥。而龟与荷叶的组合，从这两句诗句来看，应该已经是一种固定的搭配了。因此，宋代的瓷器、玉器、金器上均有龟游荷叶这种纹饰出现。

（一）灵龟

在中国用玉的历史上，玉龟的形象出现得非常早，先民很早就注意到这种动物，并赋予了它特殊的意义。

原始社会早期，大汶口文化就已经开始出现对龟灵的崇拜，墓葬中有龟甲⁷随葬。

距今5600年至5300年的凌家滩文化中，1987年出土一组玉龟与玉版，根据俞伟超⁸先生和李学勤⁹先生的研究，这组玉龟

与玉版应作占卜之用。《安徽含山凌家滩新石器时代墓地发掘简报》¹⁰中记载，玉龟分为背甲、腹甲两部分，玉版则夹于两甲之间。及至2007年，凌家滩遗址21号墓发掘出土的玉龟腹¹¹中有占卜用的龟形玉器，出土时位于墓主人的腰部位置。这件龟腹内带占卜签的玉器的出土，更加明确地表明这类玉龟在凌家滩文化中作为通灵占卜的工具使用。

河南、陕西、山西等地的商周墓葬中均有龟形玉器出土，最为著名的当数殷墟妇好墓中出土的俏色玉龟。此时期的玉龟做出龟或龟壳的形状，颇为写实，这种象形玉龟，功用和此时期的其他象形玉器相似，应该是脱离礼仪用玉范围的，更多的是观赏和佩戴的功用。

到了汉代，一方面，文献中开始出现对龟的记载。《史记·龟策列传》：“自古圣王将建国受命，兴动事业，何尝不宝卜筮以助善？唐虞以上不可记已，自三代之兴，各据祯祥。涂山之兆从而夏启世，飞燕之卜顺故殷兴，百谷之筮吉故周王。王者决定诸疑，参以卜筮，断以蓍龟，不易之道也。”¹²“卜”即烧灼龟甲的卜法。

文献中的记载，主要记录的仍是对龟的灵神崇拜。

从实物来看，汉晋时期，龟基本以四灵之一的形象出现，如战汉时期比较常见的四灵瓦当。落实到玉器上，最为著名的当是陕西省茂陵出土的青玉铺首，这件铺首是目前发现的最大的玉质铺首，长34.2厘米，宽35.6厘米，厚14.7厘米。主体纹饰为双眼圆凸、长鼻露齿的兽面，兽面两侧及上方高浮雕青龙、朱雀、白虎、玄武四灵纹及卷云纹，发掘者认为这件铺首应为茂陵地宫墓门上的装饰品。

而另一方面，值得注意的是，汉晋文献中开始出现关于龟游荷叶的记载。西汉司马迁《史记·龟策列传》有云：“龟千岁乃游莲叶之上。”¹³西晋张华《博物志》亦载：“龟三千岁游于莲叶，巢于卷耳之上。”东晋葛洪《抱朴子》也说：“千岁之龟，五色俱全，其额上两骨起似角，解人之言，浮于莲叶之上……”

（二）荷叶

相比灵龟，荷叶纹饰单独出现在玉器上要晚很多了，大多是与动物纹饰相结合而出现的。陕西省西安市何家村窖藏中出土了一件唐代白玉八瓣花形杯，北京故宫也有传世的唐代花形杯，这都是属于比较早期的花形玉杯。落实到荷叶纹饰上，南宋晚期的史绳祖墓中出土一件玉荷叶洗，这是目前比较早出现的利用荷叶造型进行设计的玉质容器。

（三）龟游荷叶

龟游荷叶的题材，最早出现于唐代的铜镜、瓷器上。此后五代黄堡窑遗址中发现一件青瓷盏底残片，在盏内底心贴塑一龟，腹外刻莲瓣纹，但玉器上并没有见到这一题材的纹饰出现。龟游荷叶的题材开始出现在玉雕工艺上，当是从北宋中晚期或南宋时期才开始的。

《宋书·符瑞志》中记载：“灵龟者，神龟也。王者德泽湛清，渔猎山川从时则出。五色鲜明，三百岁游于蓂叶之上，三千岁常游于卷耳之上。知存亡，明于吉凶。禹卑宫室，

灵龟见。玄龟书者，天符也。王者德至渊泉，则雒出龟书。”¹⁴ 藻叶即荷叶。可见，宋书中将龟游荷叶视为歌颂帝王德泽清湛的祥瑞象征。

杭州雷峰塔地宫中出土一件玉龟。¹⁵

而年代稍晚的北宋时期的其他塔基地宫中，亦有独立的龟形器物出现，如河北定州市贡院内静志寺塔地宫¹⁶内出土一件白釉瓷龟；上海青龙镇“北寺”隆平寺的塔基地宫内出土的木函内有一银龟。¹⁷ 莲花是佛教八宝之一，佛陀坐于莲花宝座之上，一般佛塔的建造之地，常见荷花池，是否龟游荷叶这一题材与佛教有关系，或仅是取龟的长寿通灵之意尚值得进一步讨论研究。¹⁸

龟游荷叶题材，到了北宋晚期及南宋金朝时期，应该已经与“执荷童子”这一题材一样，成为一种具有祥瑞、吉祥如意，并为广大文人和市民阶层所喜爱的装饰题材了。其在宋词中的频繁出现，成为祝寿词的一种常用语句再次证明这一点。在宋朝庞大且极具影响力的士大夫阶层的引领下，宋代的诗词、书画、文玩都兴盛起来。文化创造在士大夫阶层的推动下达到了一个新的境界。而士人之外，宋代经济、商业的繁荣，同时也推动了市民文化的崛起，使宋代的文化形成一种雅俗并存的局面。

目前考古出土的宋金时期的龟游荷叶玉器仅有两件：一件为四川广汉和兴乡南宋窖藏铁匣子出土的龟游荷叶玉带饰，另一件则是首都博物馆藏的这一对金代青玉龟游荷叶玉饰。

两组器物进行比较，从玉质上来讲，广汉和兴南宋窖藏出土的龟游荷叶玉饰更加洁白，纹饰风格更加简洁精致，仅一小龟游于荷叶之上，不见其他荷塘植物。笔者个人认

为窝论墓出土的这对青玉龟游荷叶玉饰更加大气，玉雕手法也更为精湛丰富。南宋和金，一南一北，却雕琢出纹饰题材一样的龟游荷叶玉饰，应是文化相互交流的结果。

这对精彩的龟游荷叶玉饰，由于其明确的出土墓葬背景，也为后人了解认识金人玉雕风格、技艺，提供了一个非常具有标志意义的启示，亦在一定程度上推进了学术界对金代玉器的认知。

三 两宋与辽金——由龟游荷叶玉饰论及宋、辽、金三朝的出土玉器

赵氏统治下的两宋与辽、金两个少数民族建立起的政权，在长达 300 年的时间里对立、交流，互相融汇并相互影响。

关于宋、辽、金时期的玉器研究，前人著述甚多。从考古发掘或塔基出土的玉器数量来看，辽中期有丰富多彩、工艺精湛的出土器物，北宋时期出土的玉器数量却并不太多。而女真民族所建立的金代政权，其玉雕水平和出土玉器的数量与南宋统旗鼓相当。

于宝东先生的研究统计，有发掘报告和相应材料的辽代玉器出土地点计 44 处，还有尚未发表资料的 30 余处，共计出土玉器 400 组件，单体达 3000 余件。¹⁹ 早期略少，基本集中在辽朝的中晚期，这也与辽逐渐强大的国力和与其他文化的交汇融合逐渐深入相符合。尤其是陈国公主及驸马合葬墓中出土了种类丰富、工艺精湛的各类玉器，可谓辽代最高等级玉器的体

现。²⁰

从出土器物的风格来看，契丹民族的玉器，除了发展出具有本民族特色的玉雕作品外，也受到宗教及其他文化因素的影响，形成多元的玉器风格。

辽圣宗耶律隆绪积极吸收汉文化，承袭唐宋，制定相应的国朝典章，澶渊之盟后，在很长一段时间内与宋互市往来。另外，辽朝通过草原丝绸之路与西域的高昌、回鹘等国保持联系，也通过臣属的西夏国间接与西方进行交往。

“高昌国、龟兹国、于阗国、甘州、沙州、凉州以上诸国三年遣使一次，约四百人至契丹贡献玉、珠、犀、乳香、玛瑙器……契丹回赐亦不下五十万。”²¹

多元文化的互相影响，使辽朝玉器种类丰富。而比较起来，北宋仅河北省定州静志寺塔地宫出土的几件玉器和江西省上饶赵仲湮墓出土的人物玉带板比较有代表性。

到了南宋与金朝，南宋墓葬中出土的玉器数量和质量与北宋时期相比均有了显著的提高，秦桧夫人墓、郑继道墓、卢渊母季氏墓、朱晞颜夫妇墓、安丙家族墓、史绳祖墓等均出土质量不错的玉器文物，而在北方金朝的上京（今黑龙江）、中都（今北京）等地均出土了十分精美的金代玉器文物，一南一北，也是旗鼓相当。

这种情况似乎与之前我们固有的传统观念不同，之前一般认为少数民族的玉雕工艺与汉人相比稍逊一筹，甚至以前一些学者认为契丹族与女真族等少数民族没有自己的琢玉艺术，是受到汉人的影响才发展玉雕的。但从目前墓葬中出土的两宋与辽、金玉器状

况来看，这种认识似乎有局限性。

契丹与女真民族在取得对两宋的战争胜利之后，一方面俘掠了大量宋代汉人工匠，使其玉雕艺术在很大程度上受到汉文化的影响，继承了汉族传统玉雕工艺；另一方面通过草原丝绸之路（或通过臣属的西夏党项人）与西方进行文化沟通交流，积极吸收西方玉雕工艺特点，逐渐形成具有本民族特色的玉雕工艺。

除以上原因外，两宋墓葬中出土玉器数量较少，还应与宋代厚丧薄葬的历史背景有关。厚的仅是治丧的过程和仪式，而陪葬品则相对较“薄”，如《宋书·宋祁传》中就记载“……毋以金铜杂物置冢中……”²²“厚”使宋人的治丧过程显得场面盛大，充分满足了儒家“事死如生”的孝道理念，而“薄”，一方面是防止亲人墓葬被盗，另一方面则是在有了排场盛大的丧礼仪式后，降低丧仪成本的商品化社会经济需求的体现。一“厚”一“薄”并不冲突。

四 结语

金代贵族乌古论窝论墓葬中出土的这对青玉龟游荷叶玉饰，表现出金代玉器雕刻工艺的高超水平，而其题材又与汉族的祥瑞祝寿文化息息相关，体现了女真贵族甚至皇室对汉文化的接受与欣赏，这对玉饰成为两种文化相互交流融合的历史见证。

注释：

- 1 金人贵族所使用的巾帽装饰，由孙机先生考证。
- 2 北京市文物工作队：《北京金墓发掘简报》，《北京文物与考古》1983年第1期。
- 3 墓志考释详见赵福生、王武钰、袁进京《金代乌古论窝论、乌古论元忠及鲁国大长公主墓志考释》，《北京考古集成》第6册，第281页。
- 4 《金史》载：“国朝故事，皆徒单、唐括、蒲察、拿懒、仆散、纥石烈、乌林答、乌古论诸部部长之家，世为婚姻，娶后尚主。”可见乌古论为女真重要的贵族部族之一，并与完颜皇室保持联姻的关系。
- 5 贾敬颜：《乌古论元忠等三墓志考略》，《社会科学辑刊》1984年第2期。
- 6 无名氏：《八声甘州·寿国太夫人》，《全宋词》第五册，中华书局，1980，第3761页。完整的诗句：“庆屏山南畔，龟游绿藻，鹤舞青松。”
- 7 大汶口文化分布区的南部（山东中南部至江苏淮北一带）墓葬有龟甲出土，龟甲大多数系背甲、腹甲共出，甲上多有穿孔，有的涂朱砂。
- 8 俞伟超：《含山凌家滩玉器和考古学研究中研究精神领域的问题》，《文物研究》1989年第5期。
- 9 李学勤：《论含山凌家滩玉龟、玉版》，《中国文化》1992年第1期。
- 10 安徽省文物考古研究所：《安徽含山凌家滩新石器时代墓地发掘简报》，《文物》1989年第4期。
- 11 出土报告中，此件玉龟编号为07M23:123。
- 12 （汉）司马迁：《史记·龟策列传》，中华书局，1957，第3223页。
- 13 原文：“余至江南，观其行事，问其长老，云龟千岁乃游莲叶之上，誓百茎共一根。”（汉）司马迁：《史记·龟策列传》，中华书局，1957，第3225页。
- 14 （南朝）沈约：《宋书·符瑞志》，中华书局，1975。
- 15 浙江省文物考古研究所：《雷锋遗珍》，文物出版社，2002。玉龟的年代被定到五代末期。
- 16 《河北定县发现两座宋代塔基》，《文物》1972年第8期。地宫中也出土刻有龟游荷叶题材的青瓷。
- 17 据新闻报道：上海青龙寺遗址发掘团队在2015至2016年发现青龙镇“北寺”隆平寺塔基下方保存的完整地宫，出土佛教“舍利”“释迦牟尼涅槃像”等文物。隆平寺塔地宫中置套函，函外左、右各有一座阿育王塔。套函共有四层，最外为木函，向内依次为铁函、木贴金函、银函。银函底部铺有一层彩色宝石，上置一尊释迦牟尼涅槃像。在木函内，藏有银箸、银勺、银钗、银龟、铜镜、水晶佛珠等一批供奉品。
- 18 邓淑苹先生在其文章《从西域国手与专诸巷论南宋在中国玉雕史上的重要意义》中曾提到“龟游”为佛教题材，但未详论。笔者对佛经佛理研究甚浅，故不敢妄言。
- 19 于宝东：《辽代玉器文化因素分析》，《内蒙古大学学报》（人文社会科学版）2006年第3期。
- 20 内蒙古自治区文物考古研究所、哲里木盟博物馆编《辽陈国公主墓》，文物出版社，1993。陈国公主及其驸马合葬墓共出土文物1000余件，包括精美的金银器、陶瓷器、玻璃器、玉器等。
- 21 （宋）叶隆礼：《契丹国志》卷一《太祖大圣皇帝》，上海古籍出版社，1985，第1页。
- 22 （南朝）沈约：《宋书·宋祁传》，中华书局，1975，第9599页。

火焰纹堆补绣僧帽

柳 彤

时代：蒙古汗国蒙哥汗时期（1251 ~ 1259 年）

尺寸：帽高 35 厘米，口沿每边宽 12.5 厘米，顶部四角每方宽 21 厘米。帽套长 17 厘米，下端宽 35.5 厘米，由后向两鬓斜收。左、右两护耳接帽口处宽 10 厘米，下端宽 15 厘米、长 21 厘米

出土信息：1955 年出土于北京市西城区庆寿寺海云和尚塔塔基

火焰纹堆补绣僧帽于 1955 年在庆寿寺海云和尚塔内出土，现藏于首都博物馆，系一级文物（图 1）。僧帽为尖顶，正方口，顶作四阿式，左、右有护耳，后垂帽套。僧帽通体以浅褐色为地，四周边沿及各面中心位置采用堆补绣工艺，将剪裁好的深褐色绣片用丝线绽锁复缀合成如意云纹图案和火焰纹图案。经鉴定，僧帽质地为烟色罗，经密为 44 根 / 厘米，宽 0.15 ~ 0.2 毫米；纬密为 20 根 / 厘米，宽 0.4 毫米。这是一件极为珍贵的蒙古汗国时期的织品。

僧帽出土时已有残损，此后因保存环境较差和频繁展出，霉朽日益严重，故于 2005 年交由首都博物馆文物保护部门对其进行保护性修复，2008 年完成修复工作，使这一国家瑰宝重新焕发原有的艺术魅力。

这件形制独特、做工精湛的僧帽，一经面世就引起学术界的高度重视。它的发现对

研究蒙元时期北方汉传佛教的传播和纺织工艺的发展等问题具有重要的意义。我们将通过以下几方面的叙述来揭示这件重要文物的历史及艺术价值。

一 僧帽的发现与一座寺庙的兴衰

1955 年北京城因扩建西长安街，将原坐落在西长安街 28 号的庆寿寺和寺中埋藏蒙古释教国师海云和尚及其弟子可庵和尚骨灰的双塔拆除。拆除双塔时，在海云大师塔塔基中发现石函，内有葬海云骨灰的木匣，匣为正方形，盖为覆斗形，上贴着织金纁丝。骨灰用丝棉包裹，外加黄地绣花绸袱，骨灰



图1 火焰纹堆补绣僧帽（折叠形式）

包上放有平金绸质僧帽一顶。¹这顶僧帽就是我们今天所说的火焰纹堆补绣僧帽。在佛教用语中“浮图”一词即佛塔，佛塔常为安葬圆寂高僧遗骨而建，高僧又与其生前住持的寺庙密切相关。海云和尚和他的遗物与庆寿寺关联在一起，带我们追溯这座古刹的兴衰沉浮。

庆寿寺，历史上曾为北京名刹之一，初为金朝庆寿宫，创建于金大定二十六年（1186），元代改称大庆寿寺。寺内西侧有元时建的两座八角形密檐式砖塔，一座是九级，据《帝京景物略》卷四载：“九级者，额曰特赠光天普照佛日圆明海云佑圣国师之塔。七级者，额曰佛日圆照大禅师可庵之灵塔”。²庆寿寺因此

俗称双塔寺。至元十二年（1275）至十九年（1282）大事修葺后，该寺完整雄壮，为京师之冠。明永乐年间，姚广孝以“冠而入朝，退仍缁衣”半官半僧的状态生活于庆寿寺内；正统十三年（1448）太监王振奏请重修该寺，“既成，壮丽甲于京都诸寺”³。后更名为大兴隆寺，又称慈恩寺。嘉靖年间，大兴隆寺遭火灾，殿堂、碑刻损失惨重，仅存两座砖塔。经历此次劫难，庆寿寺元气大伤，风光不再。嘉靖十五年（1536）庆寿寺又被改为讲武堂、演象所，只是再也没有了昔日的规模。由于朝代更迭和战乱，到了清朝末年，双塔庆寿寺已奄奄一息，光绪《顺天府志》记述其“寺仅存数椽，余悉人民居”。进入民国，双塔

庆寿寺大部分庙宇已荡然无存，仅剩双塔饱经沧桑地矗立在那里。1955 年扩建西长安街将双塔拆除。当时，我国杰出的建筑学家梁思成力主保留双塔，将双塔作为一个街心小绿地景观，并手绘效果图，惜因历史原因未被采纳。

寺内双塔皆砖石结构，史载九级海云大师塔建于蒙古汗国宪宗蒙哥汗七年（1257），七级可庵大师灵塔建于蒙古汗国宪宗蒙哥汗八年（1258）。双塔塔基结构相同，海云大师塔塔基地宫瘞埋丰富，可庵大师灵塔塔基地宫内未见遗物。

清理报告表明，海云大师塔塔基系用无纹的青砖铺砌，白灰灌浆。塔基中心下放置石棺，呈立方体形，棺内容积为 75 厘米×74 厘米×60 厘米，放置海云和尚的骨灰和殉葬物品。棺内物品布置为南向，北面安

放一罗汉床，其上正中放骨灰匣，床前置龟趺座的小石碑，石碑前放条形小供桌，供桌中心为一钧窑瓷香炉（内存香灰）。炉两旁对称安放一对须弥座瓜式涂金小瓶，瓶中插木质莲荷、慈姑叶等，均已腐朽。棺内木制器物为沉香木，开棺时香气四溢。

骨灰匣内上层放绸质僧帽一顶，其下放骨灰包。匣底及四周空隙用白棉纸和织花残绸、织金绞丝残片填塞，因浸泡年久，白棉纸已成浆状。骨灰包最内层用净白丝绵扭裹骨灰，其外用一矩形缙丝织物包裹，再外为一层正方形黄地绣花绸巾包裹。匣底还有 20 余枚唐、宋、金年号铜钱和一个银耳挖。

塔基地宫所出器物包括不同质地，具体见表 1。

双塔庆寿寺出土的器物，是研究宋元时期木器、丝织工艺发展的珍贵实物资料。这

表 1 双塔及地宫出土器物一览						
质地	木	丝织	石	瓷	铜	其他
详细 信息	楠木罗汉床一个	“香花供养”云龙纹绣花包袱一片	海云塔铭一通	钧窑三足圆香炉一个	唐开元铜钱一枚	残琉璃瓦一件
	楠木条形小供桌一个	缙丝紫汤鹅戏莲残片一片	可庵塔铭一通		北宋铜钱二十枚	水晶珠一个
	髹黑漆骨灰匣一个	火焰纹堆补绣僧帽一顶	“双塔庆寿寺”寺额		金大定铜钱一枚	蓝色小料珠一个
	须弥座式木胎涂金小瓶两个	织金花残绸片四片	海云和尚石雕像一尊			银耳挖、牙杖各一个
		柿蒂窠莲花纹绶一片	龟趺座碑形小石墓志一通			
			海云禅师碑一通（在石棺之外）			

些物品中又以丝织品艺术价值最高，它们均为 1257 年以前制作，虽出土后色彩褪退，但纤维组织及针法花饰等仍清晰可辨，因此可作为鉴定宋元之际丝织绣品的标尺，且在研究丝绣断代问题上比传世品更具参考价值。此外，出土的释僧碑志，其内容可补史，亦是研究蒙元时期宗教问题的重要史料。

二 僧帽的功用与一代宗师的功德

海云大师塔内出土的火焰纹堆补绣僧帽形制独特，其尖尖的帽顶，长长的帽檐，庄重的色彩，动感的纹饰，都带着神秘的仪式性，令人肃然。僧帽被发现时覆盖在骨灰包上，表明其是海云和尚私人物品。从规格上看，此帽质地精良，罗绣工艺手法高超，是一件高品质的工艺品。在现有的汉传佛教实物和图像资料中均未发现这样形制的僧帽，由此我们推测这顶僧帽非日常所戴。那么这顶僧帽从何而来，它的功能又是什么呢？我们能否在海云和尚的事迹中寻求到问题的答案呢？

海云（图 2）是金元之际北方佛教的临济宗师，他一生的活动对元代临济宗乃至整个元代佛教的发展，都产生过重大影响。《佛祖历代通载》、双塔庆寿寺出土的《大蒙古燕京大庆寿寺西堂海云大禅师碑》等文献，对其事迹均有详载，海云和尚可谓一生传奇，功德非凡。

海云和尚（1202 ~ 1257 年），山西岚谷宁远人，俗姓宋，法名印简，道号海云。



图 2 海云和尚石雕像（通高 90 厘米，宽 70 厘米）

8 岁为僧，事中观沼禅师，11 岁，受金卫绍王恩赐纳具足戒。贞祐三年（1215），被金宣宗赐以“通玄广惠大师”之号。金贞祐五年（1217）蒙古太师国王木华黎攻陷宁远，海云与中观被执，后归服大蒙古汗国。因献安民之策，受赐为寂照英悟大师。20 岁到燕京庆寿寺，得法于中和章禅师，成为临济宗（禅宗的一支）第十六代祖师。此后，海云为复兴临济祖庭云游四方，传法授戒。海云和尚在蒙元时期受到统治者的最高礼遇，被赐予多处庙产和大量钱财。窝阔台汗赐以“称心自在行”；贵由汗“颁诏，命师统僧，赐

白金万两”⁴；蒙哥汗即位后，1252年夏，海云被授以银章，领天下宗教事。1257年四月，海云在云中华严寺圆寂，世寿56岁。元朝廷赐谥号为“佛日圆明大宗师”（图3），并敕命在他生前住持过的七处寺庙为之建塔。燕京庆寿寺、潭柘寺，易州兴国禅寺等都建有他的舍利塔。

海云和尚一生致力于弘法，功德昭彰。他为了禅宗教派在北方地区传播不惧辛劳，云游住持北方地区诸多大寺，如燕之庆寿、竹林，易之兴国，兴安之永庆，昌平之开元，真定之临济，云中之龙宫、华严，等等。曾做法会七度，弟子千余名，名王才侯受戒律者百数人，士民奔走依向者以千万计。临济一派在海云的努力下得以在北方弘扬光大，元初时被官方奉为“临济正宗”；他不贪图富贵，把赐予的数量巨大的金帛、珍宝等财富，用于建寺斋僧、赈济贫困等

善举；他巧言机辩，保护僧众。住持临济寺的第二年，赶上蒙古国首次颁行“僧道试经制度”，令不识字的人还俗，当时的僧人中不识字的人很多，在海云禅师的坚持下，虽然也进行了考试，但没有发生大规模强令还俗的事情，保护了广大僧人的利益，其影响深远；他通过和蒙古上层的接触交流，保护和传播了中原汉民族文化。海云在与忽必烈会见时，推行“以儒治国”的思想，并得到赞赏。

海云和尚悟境宏阔，说法圆融，深得蒙元统治者的推崇，从成吉思汗、窝阔台、贵由，到蒙哥，四代君王一直对他崇敬有加，请他出面掌管天下佛教事务。元代真正的开国皇帝忽必烈，尚未登上大位时，曾折服在他的座下，不但听从他的倡议，广求天下硕儒贤士治国，而且跟从他受了菩萨戒，成为他的正式弟子。官至宰相，并在营建元大都时功



图3 双塔庆寿寺海云禅师塔铭

绩斐然的刘秉中最初也是因海云推荐得以被忽必烈赏识。

海云圆寂后，其影响仍延续不断。至元四年（1267），元大都建筑新的城垣，二师之塔地处要冲，本应迁徙。时相奏告世祖（忽必烈），他闻讯敕命不必迁徙，将城墙南退30步，修成半圆形绕过双塔，将双塔“圈裹入城内”。延祐元年（1314）程钜夫又奉旨撰写海云和尚塔碑文。可看出，虽经过57年，海云禅师的影响力依然存在。

回到最初关于僧帽功能的问题，综上所述，海云和尚在蒙元时期有至高无上的宗教领袖地位，受到蒙古皇室贵族的高规格礼遇，蒙古皇室贵族追崇他宣讲佛法，并赐予他众多的地产和大量的财物。在文献中，有多处帝王赐赏海云和尚的记载。如忽必烈用珠袄金锦无缝大衣礼奉海云禅师。“甲辰护必烈大王。以珠笠奉师。”⁵ 贵由皇帝即位，颁诏命师统僧，赐白金万两。蒙哥皇帝即位时，宣旭威烈大王蒙古万宣差，以金拄杖金缕袈裟段并令旨，奉师求法语。

这些记载表明在海云生前，蒙古帝王赐予他的物品包括银两和奢华的衣帽，甚至是织金的袈裟布料等。由此得出第一个推测：僧帽或为海云和尚举办法会，由蒙古皇室贵族赠予的专用法帽。赐帽，这并非蒙元帝王的偶一为之，1256年，蒙哥汗就赐给藏传佛教噶玛噶举派二世活佛噶玛拔希一顶金边黑色僧帽。首都博物馆馆藏的一尊噶玛噶举派三世活佛让炯多杰铜像头上所戴即是黑色僧帽的样式（图4）。

第二个推测来自与僧帽同出的一件云龙纹绣花包袱，这件云龙纹绣花包袱在龙纹开光外的四角钉绣了“香花供养”四字（图5）。前文所述这件包袱用于包裹海云的骨灰匣，而僧



图4 头戴金边黑帽的噶玛噶举派三世活佛让炯多杰像（局部，明代）

帽又置于匣内骨灰包上。由此推测，这顶僧帽与绣花包袱等物品是作为供奉品随海云骨灰埋入塔内，供奉者可能就是蒙古皇室权贵。

三 僧帽的工艺与蒙古汗国丝织业的源流

2005年首都博物馆文物保护修复中心纺织品保护研究工作室对庆寿寺出土的僧帽和龙纹绣袱等进行保护修复技术处理，至2008

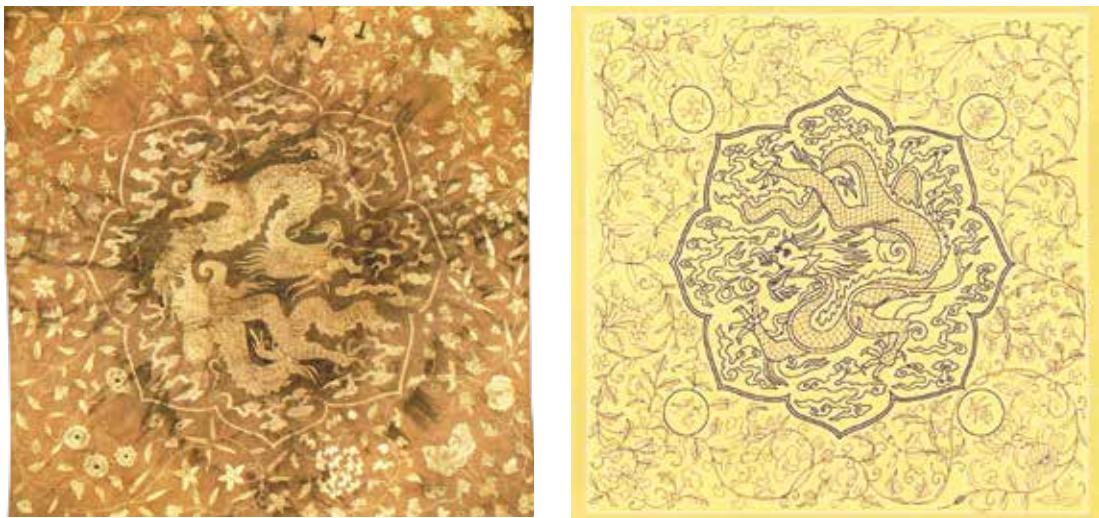


图5 “香花供养”云龙纹绣花包袱，左为原物照片，右为线图
(图片来源：张国英，《刺绣“香花供养”云龙纹包袱保护研究报告》)

年完成修复工作，并发表了详尽的修复报告和研究文章，这是目前针对这批庆寿寺丝织品最新的研究成果。

修复报告表明，僧帽为花罗质地，绢做衬、里，衬与里间夹一层平纹粗棉布。僧帽主体的织物结构为四经绞地两经绞起花的浅驼色小花罗，主体绣纹用料为褐色四绞素罗，镶边绢条用褐色四经绞地两经绞起花的小花罗。护耳、帽套绣花用料和帽系用料均为褐色四经绞地两经绞起花的小花罗，护耳绢边为浅驼色四绞素罗，帽套绢边为褐色四绞素罗。⁶花罗是罗地起各种花纹图案的罗织物的总称，也称提花罗，从秦汉起就是罗中的名贵品种。宋代花罗的生产已达到鼎盛。僧帽的刺绣工艺，报告中称，为堆补绣，即将事先剪好的用作纹饰的绣片，用正反强捻合线钉缝在帽体上。

根据海云禅师碑铭可知，僧帽及同出

的丝织品包括“香花供养”云龙纹绣花包袱、缂丝紫汤鹅戏莲残片、织金花残绸片和织金纴丝等，它们的制作年代不晚于1257年。此时，忽必烈尚未建立元朝，中国北方处于蒙古汗国的统治下，与南宋形成对峙。这批织物有些虽为残片，但仍可看出质地高档，制作精良，包括花罗、刺绣、织金、缂丝等高超的工艺技法，表明它们应是来自蒙古权贵阶层的赐予或供奉。这批丝织品是研究蒙古汗国时期丝织品状况的重要参考资料，在丝织工艺发展过程中具有承宋启元的意义。

（一）动荡的历史背景

1206年，成吉思汗统一了蒙古草原的各部落，建立了蒙古汗国，至海云和尚圆寂的1257年的半个世纪里，蒙古军队在成吉思汗

和他的子孙的率领下东征西讨，横扫欧亚大陆，1211年回鹘归顺蒙古，1218年蒙古灭西辽，1227年灭西夏，1234年再灭金国，其间又征服了属于波斯帝国的花刺子模，并将战争势力扩张到中亚及欧洲地区。至此蒙古人用武力打通并控制了丝绸之路。一方面，征服者在入侵地洗劫财物、掳掠工匠、焚城屠戮，使原本富庶繁荣的城市遭到毁灭性破坏；另一方面，从成吉思汗到蒙哥汗时期，蒙古人在被征服地区恢复生产，沿路开设驿站，保证军需物资的运输，同时又颁布札撒（即法令），保护商贸往来。这样，被打通的丝绸之路促使不同地域的文化技术和宗教信仰，更顺畅地交融在一起，许多精良的手工艺品被带到帝国境内，或由征掠来的各国匠人制作于帝国官府作坊内，其中丝织品就是手工业的一个重要体现。

（二）工匠的来源及安置

南宋人彭大雅的《黑鞑事略》载：“鞑人始初草昧，百工之事无一而有……后来灭回回，始有物产，始有工匠，始有器械……后灭虜金虜，百工之事于是大备。”记录了蒙古汗国的工匠来自被征服的国家。事实上，手工业工匠主要来源于战争掳掠、拘括和征召。在蒙古三次西征中，欧亚地区出现了大规模的民族迁徙，这些移民或战俘中很多是技艺精湛的各地工匠、技师。志费尼的《世界征服者史》记载，成吉思汗攻陷中亚名城撒马尔罕时获“有手艺的工匠”30000人，分赐蒙古王公贵族，谪为工奴。这些西域工匠后来很多流散到中原内地。征服中原期间，蒙古统治者也十分注意保留工匠。《元

史》记载：武将何实在攻占汴、陈、蔡、唐等城池时，俘工匠七百余人。又载：蒙古将领孛鲁驻兵邢州时“分织匠五百户，置局课织”；窝阔台灭金后，从中原“括其民匠得七十二万余户”。南京（今开封市）城降后，令招集诸匠，“一日应募者数千”⁷。《元史》还记载了成吉思汗西征前命镇海屯田于阿鲁欢，立镇海城，并设局安置所掳获的汉地工匠。此后又将西域织金绮纹工300余户，以及汴京织毛褐工300户，交镇海掌管。同时，派人率中原各族炮手军驻谦州，上千名汉地工匠被带到那里，有的制作兵器和甲冑，有的“织绫罗锦绣”。这些材料反映了在元朝建立前，织造工匠就已在蒙古汗国的官营作坊中从事纺织生产了，这些来自不同地域的工匠，共同创造了蒙元时期风格独特的丝织工艺。

（三）多元风格并存的丝织品工艺

从庆寿寺出土织物来看，这一时期的丝织品呈现各种风格相交融的特征，有中原的儒雅清秀，西域的绮丽神秘，北方游牧民族的热烈粗犷。其中僧帽的花罗，一直是中原地区流行的品种，宋代达到鼎盛，据《宋史》记载：各地上贡给皇室的“贡罗”，每年多达10万匹。四经绞罗是中国古代织罗技术的最高峰，由此可以看出，僧帽的面料是由中原优秀织工制成，惜此织造技术早已失传，成为中国丝绸技术的历史之谜。此外，从刺绣手法上看，堆绣起源于唐朝，前身是丝绫堆绣。刺绣传入北方民族后，这种堆绣在蒙古族当中是较为普及的刺绣形式。成品看起来粗犷大方，醒目庄重，图案层次清楚，主

次分明，对比强烈。绣花不宜做大块面的花纹，因为费工太多，而堆补绣解决了大块面的花纹与色彩问题。由此推测，这件僧帽可能是在官营作坊中，由中原的织绣工匠结合了蒙古刺绣特色精心制成。

另一件经过修复的云龙纹绣花包袱，为绸质赭黄色地，中间绣有黄龙和彩云，四角绣有莲荷、牡丹、芍药、菊花及“香花供养”四字，四周还绣有牵牛、野菊和串枝杂花。绣工精细，构图严谨，针法多变，包括平绣、接针、打籽、刻鳞针、眉睫针、撒针、戗针、网绣和钉金等刺绣工艺，四角用片金钉绣“香花供养”四个汉字。⁸这种满绣写实花卉的风格深受北方民族的喜爱，而细颈龙的样式

也表现了元代龙纹的特征，其黄龙纹饰当为帝王专属。

这批织物中的缂丝残片，颇具北方游牧民族风格，以紫色为地，上施以黄绿相间的水波纹和卧莲图案，卧莲之间有鹅嬉戏，故被称为“紫汤鹅戏莲”（图6）。它的织造方法是“通经断纬”，采用宋人偏爱的池塘小景构图，纹饰则是属于北方游牧民族“捺钵”内容的春水题材，其构图自然，用色简单，工艺以平缂为主，织造手法粗犷。这件织物与内蒙古达茂旗明水墓地出土的缂丝紫汤荷花靴套风格完全一致（图7），该墓年代考证为13世纪早期，墓主人属于蒙古汪古部贵族。



图6 缂丝紫汤鹅戏莲残片



图7 缙丝紫汤荷花靴套（内蒙古博物院藏）

庆寿寺出土的织金织物残片，反映出游牧民族对黄金的崇尚。中国北方地区早在辽金时期已大量使用加金方法来装饰织物，一般使用的是纬插合的方法，但来自西域波斯的织工更善于织造特结类的织金锦，被称为纳石失。织金锦包括两大类，一类是用金箔捻成金丝同丝线交织而成，称为捻金或圆金法。这种锦光泽比较暗淡，但是牢固耐用。另一类是用片金法织成，即将切成长条的金箔夹在丝线中，这种锦由于金片较丝线阔粗，因此显得金光闪闪，十分艳丽。蒙古军队在西征时从中亚掳来伊斯兰工匠，他们中有不少人是织造织金锦的高手。这些不同民族的工匠被安置在同一地区无偿地进行生产劳动，相互交流，共同推进了织金锦技术的推广和提高，也

使这一时期的北方丝织物在织造及纹样上都带有明显的异域风格。

上述分析表明，庆寿寺的丝织品应出自官府甚或蒙古皇室御用作坊，由蒙古权贵赐予或供奉给海云和尚。

火焰纹堆补绣僧帽是一件珍贵的蒙古汗国时期文物。它不仅具有高超的艺术价值，还蕴含重要的历史价值。它的艺术价值表现在工艺上，给我们展现了宋元之际纺织技术的发展水平，揭示了业已失传的工艺技法，为传承优秀传统工艺提供了宝贵的实物资料。在历史价值上，它见证了海云作为临济派一代宗师，为弘扬传播佛法倾尽毕生精力的高能大德，同时作为皇权阶级的颁赏，揭示了蒙元统治者尊崇佛教、推行“因其俗而柔其人”的宗教政策实质。

注释：

- 1 苏天钧：《燕京双塔庆寿寺与海云和尚》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，2000，第553页。
- 2 （明）刘侗、于奕正《帝京景物略》卷四，北京古籍出版社，1983，第157～158页。
- 3 （清）于敏中等编纂《日下旧闻考·卷四十三·城市》，北京古籍出版社，1981，第684页。
- 4 （元）念常：《佛祖历代通载》卷二十一，《北京图书馆古籍珍本丛刊77子部·释家类》，书目文献出版社，1998，第420页。
- 5 （元）念常：《佛祖历代通载》卷二十一，《北京图书馆古籍珍本丛刊77子部·释家类》，书目文献出版社，1998，第420页。
- 6 傅萌：《火焰纹堆补绣僧帽保护研究报告》，首都博物馆编《首都博物馆馆藏纺织品保护研究报告》，文物出版社，2009，第58页。
- 7 胡祇通：《德兴燕京太原人匠达鲁噶齐王公神道碑》，《紫山大全集》卷十六，转引自<http://c.sou-yun.com/eBooks/四庫/紫山大全集元胡祇通/卷十四～卷十六.pdf>。
- 8 张国英：《刺绣“香花供养”云龙纹包袱保护研究报告》，首都博物馆编《首都博物馆馆藏纺织品保护研究报告》，文物出版社，2009，第33页。

鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷

李文琪

时代：元至元、元贞年间（1271 ~ 1297 年）

尺寸：横 795.9 厘米，纵 49.1 厘米

元鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷（图 1 至图 3），点画遒劲，气贯长虹，是一件兼具法度与意态的草书艺术珍品。

一 作品解读与传世情况

（一）作品解读

此卷写韩愈《进学解》全篇，兼行带草，偶见楷体，共计 109 行，704 字，每行 2 至 10 字不等，无年款。与韩愈《进学解》原文相比，此卷有漏字和改字的现象，卷下边缘曾经遭火烧而损失多字，这些均已在释文中标识注明。卷后有元代刘致、班惟志二人题

跋。此卷无鲜于枢题款，唯卷末钤朱文“渔阳”、白文“鲜于伯机父”、朱文“虎林隐吏”印章三枚。

鲜于枢字伯几，号渔阳，为元代著名书法家，兼善楷书、行书、草书各种书体，又以草书成就最为突出。韩愈，世称“韩昌黎”，为著名的“唐宋八大家”之首，以散文著称于世。

首都博物馆收藏的这件鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷，是鲜于枢行草书作品中的具有代表性的作品与精品。此卷自开篇始至第 20 行，以行云流水般的草书为主，节奏明快轻盈；第 20 行起开始出现墨色浓重、体量较大的行书单字，虽无明显连带，但在章法上仍是密切呼应；至卷末，则进入草书状态，但是结尾处“进其豨苓也”几个字，又采取了反常的姿态。这种字体

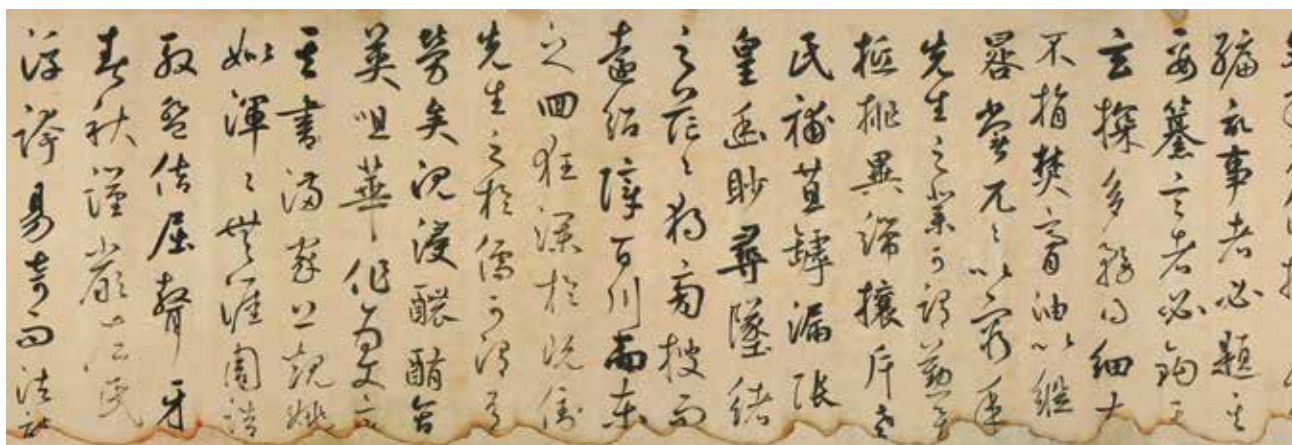


图1 鲜于枢行草书《进学解》卷之一

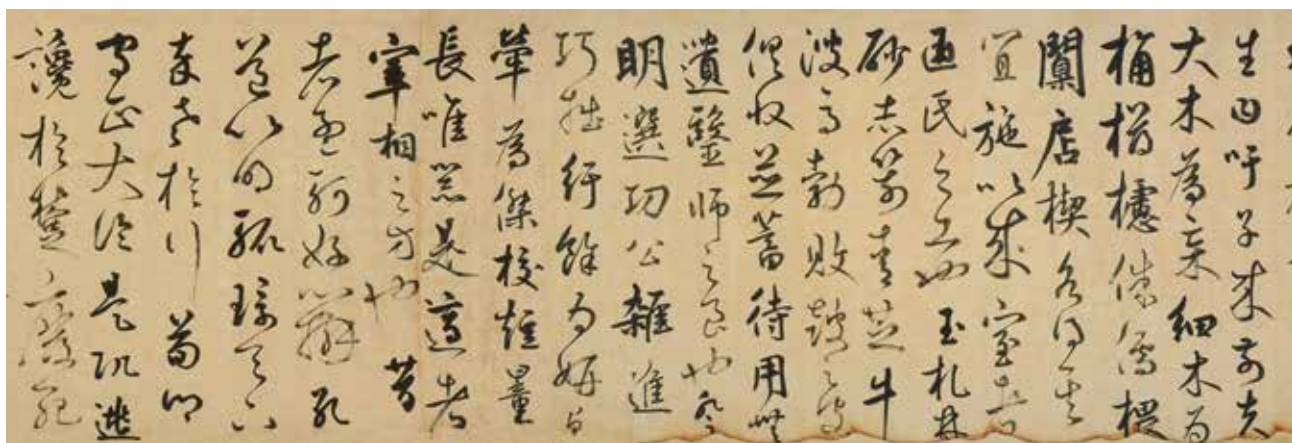


图2 鲜于枢行草书《进学解》卷之二



图3 鲜于枢行草书《进学解》卷之三

國子先生居入
學指諸生之館不
之由業精於勤
嬉行成于思致
乃之至矣如通法
予任拔之先朝
崇俊自占小者
亦之珍名一經
世不空肥羅剔
而後遂就之多
而諸生業亦不
世不孤成其
患不孤成其
見之不之未
然於前之先生
氣不承弟子之
於此有主是先生
口不能食於六
文手不空於

正而記不述莊
古史而錄子
同於文之
於文之
學勇於
通於方
先生之
謂誠矣然而不
見信於人私不
助於友談前
後為報得各
為御史遂
南東三年傳
况不見治命
仇謀取敗幾
冬暖而兒
年重而妻
飢頭重
死何裨不知
此反教人

蘭陵是二儒
者吐離為經
舉足為法
類類位優
域之世何
如也
雖蕙而不
統之雖多
雖奇而不
用行雖備
顯於衆猶
俸錢衆
多不
無之
論之
論之
不
不
不

放大、用墨浓重、章法奇特的情况在“兰陵是二儒者”至“犹且月费俸钱，岁糜廩粟”（图4）一段表现得尤为明显。此卷章法奇伟，节奏顿挫多变，挥洒激越，具有恢宏的气势。

根据同时代人对鲜于枢的描述，他是一个形貌伟岸、意气雄豪的人。如元代陆友仁在《研北杂志》中说：“鲜于枢……意气鲜豪……醉

极作放歌颠草，人争持去以为荣。”¹戴表元《困学斋记》亦记载他“醉极作放歌怪字，亦有足悦”²。鲜于枢虽然才情高旷，但由于种种原因，他担任的是三司史掾之类品级比较低的文官，在性格上又具有狂放不羁的特点，经常出现“与其长廷正是非，一语不合，辄飘飘然欲置章绶去”，“渔猎山泽间以为乐”的情形，

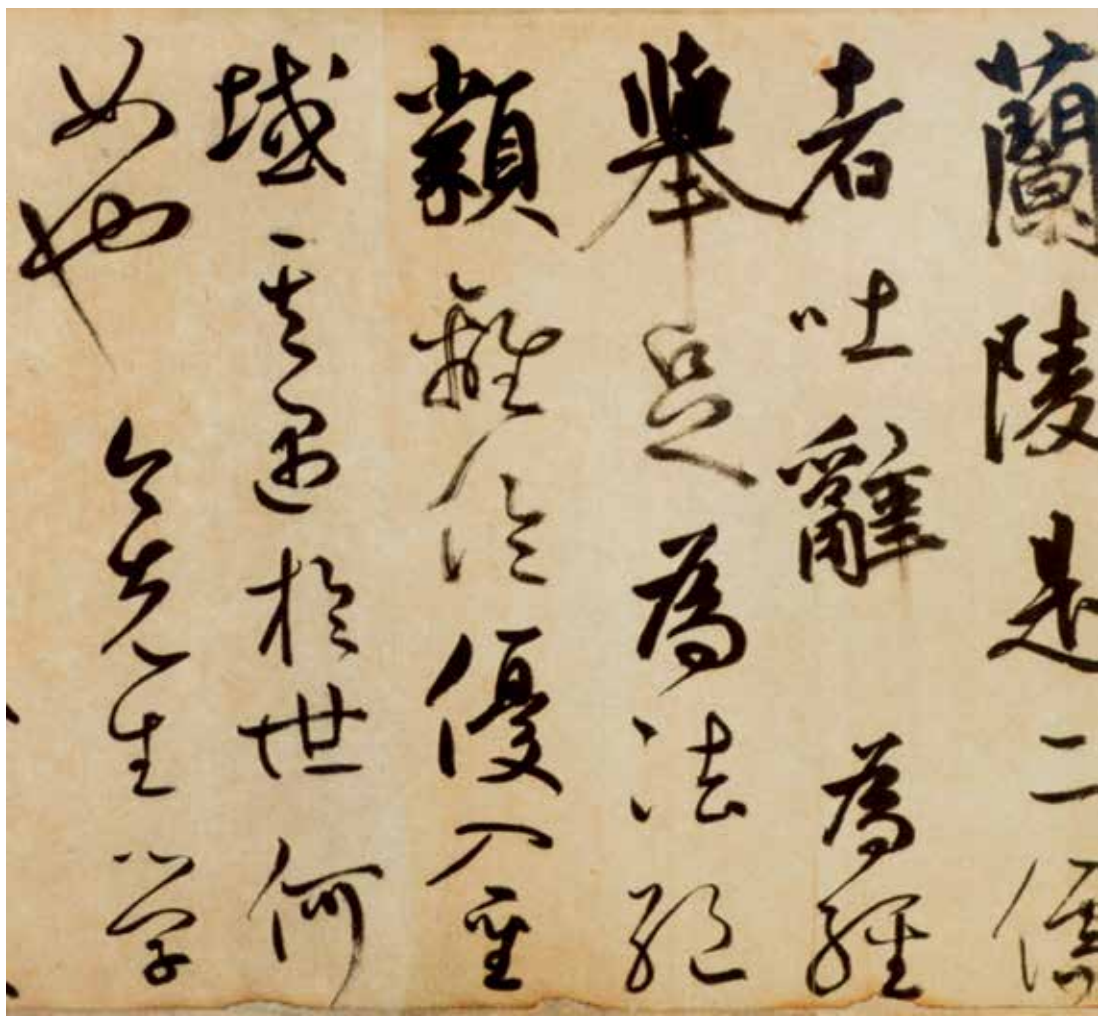


图4 鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷局部

到后来干脆弃官“吏隐”。《进学解》是唐元和年间（806～820年）韩愈任国子博士时所作，向学生训话，勉励他们在学业、德行方面取得进步，借以抒发自己怀才不遇的苦闷，同时带有某些自我解嘲的色彩。鲜于枢的人生经历与韩愈的《进学解》产生了某些契合，而文中强烈的自我解嘲语气又使这位不羁之士产生了情感上的共鸣。于是，因为文章本身字句韵律的特点，及内心对所书内容的强烈感受，鲜于枢在书写过程中出于一种抒发情感的需要，对这种感觉有意识地进行强调而又自发地在笔端流露，这种书写中的特别情绪通过笔墨被形象化于纸帛之上，形成此《进学解》卷中不符合常规章法的现象。本卷由平淡的叙述模式开始，书写者在书写时也自然地采取了行云流水式的平和状态；写至“觝排异端，攘斥老氏（此处韩愈原文字为“佛老”），补苴罅漏，张皇幽眇”，书写者心中一边默诵其文，一边诉诸笔端，自然产生了和书写前面那种平淡叙事文句不一样的面貌；到后面的“寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍”句，随着韵律和情感的变化，书法面貌又回复常态。尤其是在本卷显得极不合乎章法的“兰陵”一段，“是二儒者，吐辞为经，举足为法，绝类离伦，优入圣域”，书写者很有可能心中激扬着某种情绪，故而在笔端，不自觉地就选择了浓重的墨色、放大的字体、一顿一挫的节奏来进行表达，后面“其遇于世何如也”一句，这种强烈的反问语气，则立刻转变为圆劲爽利的点画倾泻而出。写至末句，为了进行强调，从“欲”字后面开始，“进其菑苓也”（图5），采取了同样的处理方式，而且逐字看去，这不是突兀的转变，而是一种渐进的加强；再加上倒数第二句“而訾医师以昌阳引年”，“年”字后面有意拖长的飞白一笔，在书法空间上营造了短暂的空白，更为末

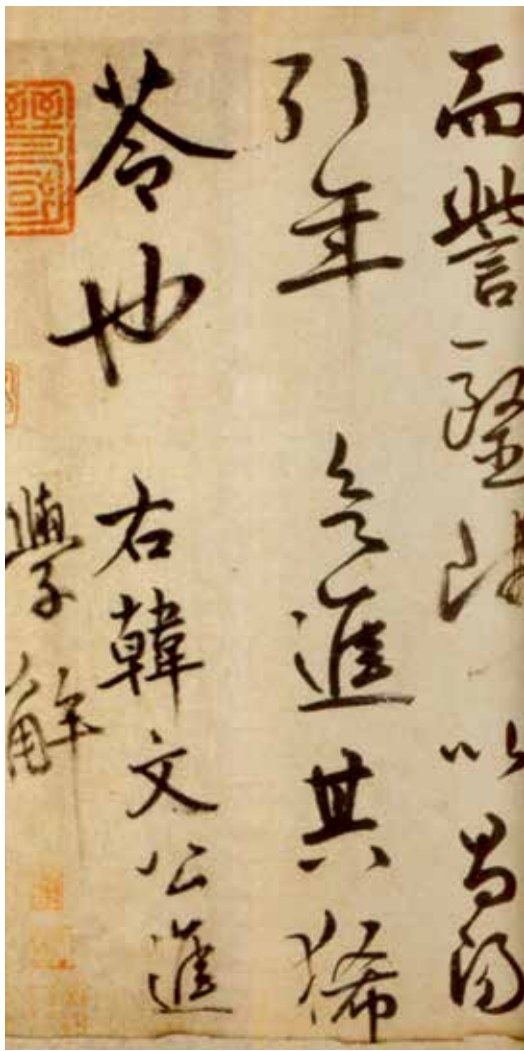


图5 鲜于枢行草书《进学解》卷局部

句强调的出现进行了恰到好处的蓄势工作。因此，由于书写者强烈的情感支持及运用自如的笔墨技巧，此卷是一篇书写内容与形式结合非常紧密的佳作。

在鲜于枢《赠继荣古诗》卷（图6，上海博物馆藏）及草书杜甫《魏将军歌》卷（图7、图8，故宫博物院藏）这两幅长卷中，也有类

似情况出现。这两卷所写内容都是极富热情、慷慨激昂的七言古诗，读来本就有抑扬顿挫的感受。前者，鲜于枢在书写开始时采取了一字一顿的节奏，点画与字态也比较统一，写到后来诗句结尾的高潮部分，同样采取了放大字体、加重笔墨的方式。后者写杜诗一首，起句“将

军昔著从事衫”，是平淡的叙述，书写者写此句时，内心亦是平静的、未进入诗句的状态，随着诗句叙述的深入，魏将军英气锐发、威能弭患的情形逐渐体现，书写者亦随之进入了豪情挥洒的书写状态，最终形成了气贯长虹、雄强豪迈的书法形态。

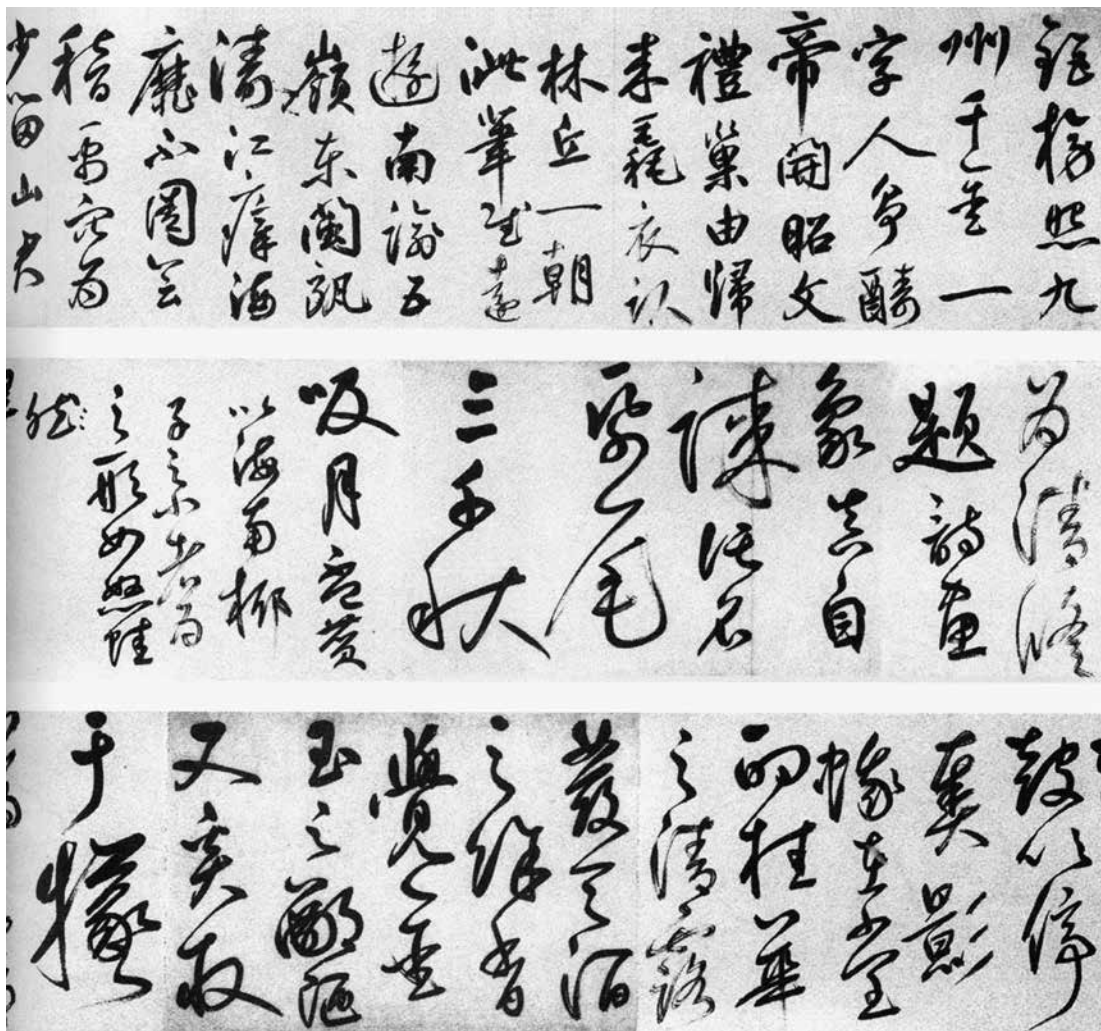


图6 鲜于枢《赠继荣古诗卷》局部（上海博物馆藏 图片由上海博物馆提供）

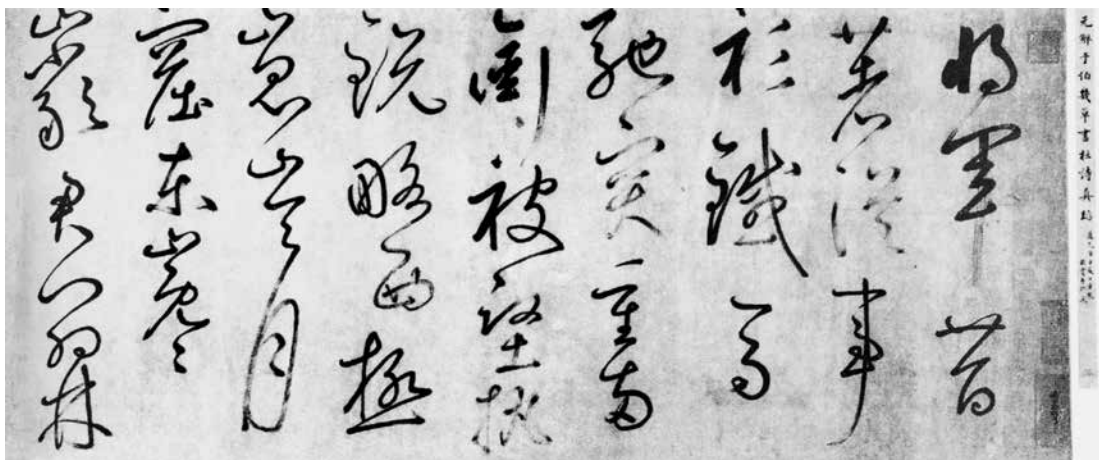


图7 鲜于枢草书杜甫《魏将军歌》局部1（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 王璠 摄）

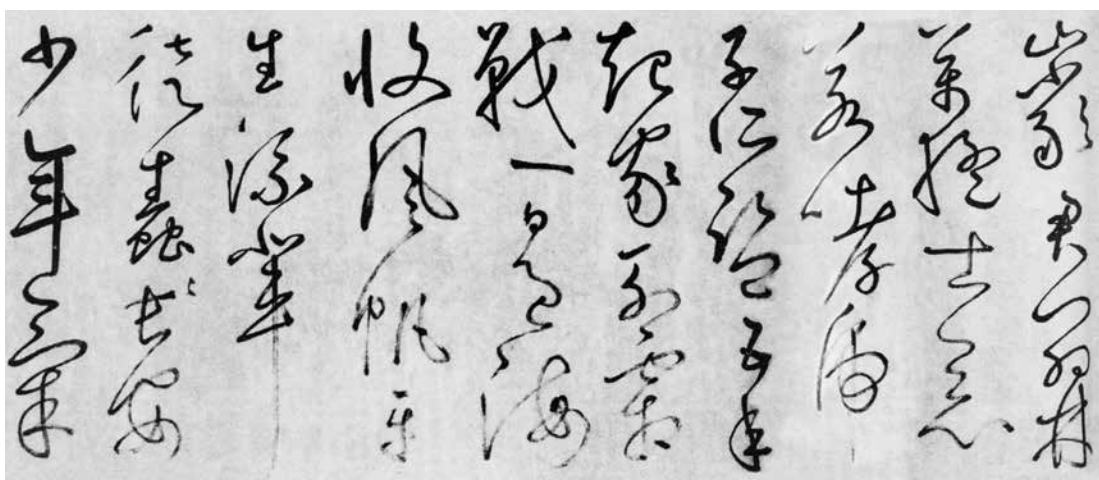


图8 鲜于枢草书杜甫《魏将军歌》局部2（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 王璠 摄）

（二）题跋及收藏经历

鲜于枢行草书韩愈《进学解》卷后第一段题跋为元代刘致所书。刘致，字时中，山西人，大约活动于元代元贞到至顺年间（1295～1333年），曾任太常博士、翰林

待制等职，根据《书史会要》所言，他“风情高简，早负声誉，能篆，有所著《复古纠缪编》行于世。行草宗晋人而不纯书”。刘致题跋此卷的时间为鲜于枢去世后30年左右，跋文前面提到鲜于枢书法的师承及学书经历，可知他对鲜于枢其人、其书非常熟悉，

后又提及“俞君子俊……得此纸临仿之久，时至骨换”。“俞君子俊”，指元代文人俞俊（字子俊），由题跋可知，当时这卷书法为其所有。

第二段题跋为元代班惟志书。班惟志，字彦功，号恕斋，河南开封人，博学多才，善书法，大约活动于元代至顺、至元年间，官至集贤待制。《书史会要》记载，他“早岁宗二王，笔势翩翩不失书家法度。晚年学黄华（王庭筠），应酬塞责，俗恶可畏。文宗尝评其书如醉汉骂街”。在题跋中，他称鲜于枢为“西溪先生”。根据目前可见的文献，元代将鲜于枢称为“西溪先生”者，还有赵孟頫的《题西溪图赠鲜于伯几》一首诗，有“君独胡为甘寂寞，坐对山水娱清晖。西溪先生奇崛士，正可著之岩石里。数间茅屋破不修，中有神光发奇字”³。班惟志从学于邓文原（邓在至元至大德年间曾任杭州路儒学正，此时他和赵孟頫、鲜于枢过从密切），大概年轻时跟随邓文原在杭州，即和鲜于枢本人有过交集，他对鲜于枢的认识应不只道听途说。他在题跋中说“西溪先生昔谢运司幕宾，买屋湖滨，居闲十年”，说的就是鲜于枢1290年在“两浙都转运司”任“运幕”时再次弃职，经营困学斋并于其中精研书法之道长达十年的事实。在他看来，“至书文公此解，得非潜寓己意”，实际上是鲜于枢本人的思想在《进学解》中找到了某种契合点，通过书写此文而达到抒发自我情感的效果。

从“晋府书画之印”“晋国奎章”等印章可见，本卷在明代时曾由晋王府收藏于山西；再由“郑邸鉴赏之章”“石琴道人”“郑亲王印”等收藏印章判断，此卷在清代时由曾袭封郑亲王的乌尔恭额收藏于京城王府中。

二 鲜于枢书法特殊面貌的成因

鲜于枢书法的特殊面貌，与其学书经历、艺术思想及个人性格是分不开的。

（一）鲜于枢学习书法的两个阶段

根据书法史的记载和后世研究者的梳理，一般将鲜于枢的学书经历分为两个时期，即30岁以前居于北方的学习时期和渡江南下定居后博采众家的时期⁴，这一分法可以清晰地体现鲜于枢“学习”书法的经历脉络。

赴扬州之前，鲜于枢大概受当时的书法家王庭筠、张天锡、周奥敦及姚枢四人的影响。王庭筠（1151～1202年）字子端，号黄华山主、黄华老人、黄华老子，别号雪溪，为金代辽东（今营口熊岳）人，米芾之甥，是金代文学家、书画家。他的书法后世给予较高的评价。如他同时代的元好问认为，其书法“虽有北方胡羯末的雄悍之气，却也风流蕴藉”；元袁樵说他“悉祖宝章，故其大气超轶抗衡”；明李日华在《六砚斋三笔》中评价其为“沉顿雄快，与南宋诸老各行南北，元初，子山诸人不及也”。张天锡，号锦溪老人，书史记载其楷书得柳法，鲜于枢早期通过对他的学习，达到一种王庭筠书体的面貌⁵。姚枢字公茂，号雪斋、敬斋，原籍营州柳城（今辽宁朝阳），后迁洛阳（今河南洛阳），他擅写草书及欧体楷书，用笔爽利劲拔，鲜于枢早年也受过他的影响，这一点在此卷后刘致的跋文中有明确提及。由鲜于枢早年的学书经历可见，他主要取法时人，并没有临习过所谓“晋唐”真迹，但他

颇有悟性，在书法用笔方面通过“自悟”得到启迪：“鲜于公蚤岁学书愧未能若古人。偶适野，见二人挽车行淖泥中，遂悟书法，盖与昔人观舞剑器者同一机也。”⁶

至元十五年（1278），鲜于枢与赵孟頫相识，大概从此时起，他开始接触江南文士，并得以见识众多古代法书名迹。如前所述，一般认为鲜于枢学习书法的第二阶段始自渡江之后、定居杭州之时，但从交友、博览这一角度考量，这一阶段自与赵孟頫结识起，就已拉开序幕。赵孟頫在《哀鲜于伯几》诗中说：“契合无间言，一见同宿昔。春游每拿舟，夜坐常促席。”这种一见如故、亲密无间的关系，再加上二人对书学的共同爱好，使鲜于枢在此方面眼界大开，并进入结识文友、阅览名迹、博采众长的阶段。至元二十年（1283），鲜于枢在东郭（今山东沂水县）曹彦礼处得到颜真卿《祭侄文稿》。至元二十二年（1285）到至元二十三年（1286），鲜于枢在北京游历，得到陈规、高鸣、杨果等十八人墨迹，又得到《王献之保母碑》《徐浩书朱巨川告身卷》。从至元二十四年（1287）在《李西台〈千文卷〉》上的题跋可知，此时，他还藏有李西台、高闲、赵模三家书写的《千字文》；此年他还在湖南见到唐李邕的《岳麓寺碑》。至元二十六年（1289），鲜于枢见到《智永真草千字文》。至元二十九年（1292）的活动记录显示，此时他已收藏到晋索靖《月仪帖》、王羲之《还期帖》，并见到张旭《深秋帖》、孙过庭《千字文》、唐摹《兰亭序》、萧子云《出师颂》等书迹。可见，鲜于枢书法艺术的成熟过程，是与他不断收集、观摩古代法书名迹的过程紧密相随的。

（二）鲜于枢书法的三个要素

整体考量现存的鲜于枢作品，再结合书法史等相关文献的记载，可以从三个角度理解其书法艺术，即“复古主义”思潮、直抒胸臆唯“胆”是从的表现手法和独特的悬腕书写方法。

经过了两宋以来晋唐古法的一蹶不振，书法领域中的复古思潮在元代盛极一时。在行书和草书方面，鲜于枢非常尊崇二王，他千方百计搜求真迹，并在实际创作中处处以之为准绳。他说：“书家之有钟王，犹儒家之有周孔。”他在传世墨迹《论草书帖》（藏台北“故宫博物院”）中说：“张长史、怀素、高闲皆名善草书，长史颠逸，时出法度之外，怀素守法，特多古意。高闲用笔粗，十得六七耳。至山谷乃大坏，不可复理。”鲜于枢的“复古思想”，零星地体现于他的各种书跋及书作中，虽然没有赵孟頫“用笔千古不易”这一说法的高度凝练与概括，但是观其言论与具体创作，无一不是笼罩在这一思潮下。

元贞元年（1295）闰四月二十五日，鲜于枢在跋《女史箴临本》中题：“古人作文如写家书，作画如写字，遣意叙事而已。”⁷他认为，写字作画，都是抒发己意、表达情感的一种方式，将“气韵神”当作评定优劣的第一标准，提出了“论书当论气韵神”的准则，与其对书法“遣意叙事”的定性相辅相成。元代的陈绎曾在其《翰林要诀》中说：“今世惟鲜于郎中善悬腕书，余问之，瞑目伸臂曰，‘胆，胆，胆’！”⁸可见他认为，在法度之下，书写的胆识与气势同样重要。

鲜于枢作书时使用悬腕法。据其《困学

斋杂录》中的《苏子美帖》云，“草书把笔，离纸三寸，取其纸宽，掌平虚，腕法圆转，则飘纵之体自觉出耳”⁹，他将这段话录入自己的笔记，大概是体会相同的缘故。元代孔齐在《静斋至正直记》中记载了当时鲜于枢作书时的情景：“鲜于困学公善书悬笔，以马鞞三片置于座之左右及座顶，醉则提笔随意书之，以熟手势，此良法也。悬笔最好，可提笔，则到底亦不碍手，惟鲜公能之，赵松雪稍不及也。”此中具体不可一一细究，但是据此我们仍能看出，鲜于枢的确通过这种方式来强化其“悬腕”用笔功力。

正是以上这些经历与思想的共同作用，构成了今天看到的鲜于枢书法的特有面貌。

赵孟頫在1294年跋鲜于枢大草时即说：“困学之书，秒入神品，仆所不及。”1311年鲜于枢去世后，他在鲜于枢《临王献之鹅群帖》又跋道，“仆与伯几同学书，伯几过仆远甚”，虽然其中有自谦的成分，但对鲜于枢书法的肯定态度是跃然纸上的。鲜于枢定居杭州时，像赵孟頫、邓文原这样的书法大家与之过从密切，普通的江南文人也大多倾慕其书名，这一点在元、明人留下的各种笔记中都可记载。如邓文原（1258～1328年）言：

“伯机于书法用功极深，至每数日相见，辄云，近见子某帖，孰离孰合。言语必相摩切，率以为常。伯机仙去十载，非特书法如伯机者不可得，而朋友箴规之道亦使人慨然”¹⁰。柳贯说：“公在时，其书人已贵重，况今后之二十年余，明珠拱璧，果何足珍惜哉！”¹¹然而鲜于枢在1301年为任仲美所书《千字文》的后记中说：“余不解书，南方士大夫以余北人粗识点画，凡得数字，传玩以为稀有。仲美来自

天京，如东平宋集贤、云中李昭文、巢陵周景远、彰德田师孟、真定李惟肃，皆一时善书之士。胡不求以为法？顾余贫陋多谤、曲学寡闻之人，奚足法耶？”¹²这是在鲜于枢去世前一年写成的，以其平常的个性，不是伪作谦虚之态的人，也许当时已有持不同观点的批评之声。明代方孝孺对其书法评价为“伯几如渔阳健儿，姿体充伟，而少韵度”。王世贞说其“以骨力胜而少韵度”“极圆健而不甚去俗”。对其肯定的评价，《中国书法全集》一书总结为：“一论鲜于枢的草书，法度精密，气势浩大；二意态多变，风神凛然；三笔力劲健，法有来由；四以神韵胜。”¹³这个评价比较客观地总结了鲜于枢书法的优点。启功先生在前人评论的基础上，提出自己的看法：“破的穿杨射艺精，赏音还在听弦声。渔阳笔外无余韵，难怪鸥波擅盛名。综而观之，无论字之大小，体之行草，莫不谨慎出之。点画似有定法，结字亦尽庄严，极少任情挥斥之笔。观其答人问书之语曰胆胆胆。乃知其所自勉者在此，而其不足者亦必在此。”¹⁴这一评价，十分精准地道出了鲜于枢在书法中以“胆”为旗帜追求抒发情意的努力，亦总结了鲜于枢书法字字法度森严的特点。

三 综述

至元二十六年（1289），鲜于枢任浙西道提刑按察司时弃官。此后不久，赵孟頫在寄鲜于枢的一首诗中提道：“之子称

吏隐，才高非众邻。脱身轩冕场，筑屋西湖滨。”本卷钤有“虎门隐吏”一章，创作时间绝不会早于至元二十六年（1289）。再与《赠继荣古诗卷》（藏上海博物馆）及草书杜甫《魏将军歌》卷（藏故宫博物院）两书相比，这两卷同样属于“气韵神”至上的作品，亦均无年款，但鲜于枢在处理这种饱含情绪的书写过程中，没使它们有略显生硬的停顿，显见衔接更为自然流畅，因此，韩愈《进学解》卷的创作时间应早于这两者。徐邦达先生认为，“此书雄畅俊健，是鲜于枢行草杰作，可能已是晚年之笔”¹⁵。鲜于枢在元贞和大德年间的作品，如作于元贞二年（1295）的《唐人杂诗卷》，作于大德二年（1298）的杜甫《茅屋为秋风所破歌》（藏日本京都藤井有邻馆），作于大德四年（1300）的陶渊明《归去来辞》卷（藏美国纽约大都会博物馆）、韩愈《送李愿归盘古序》卷（藏上海博物馆），以及作于大德五年（1301）的韩愈《石鼓歌》卷（藏美国纽约大都会博物馆），这些行草书作品，在追求章法变化时已做到寓奇崛于平淡，整卷看来，极少再有突兀之处；且这一时期作品多有明确的年代题款，更易辨识。据此判断，韩愈《进学解》卷是1289年后较近一个时期内的作品，且至晚不会超过大德元年（1297）。

行草书韩愈《进学解》卷，它的单字法度严谨、结构精美，体现了对元代书坛盛行的“复古主义”理想的实践及其成就；同时，又由于鲜于枢所坚持的、激昂的个人情志在此卷书写中的发挥，这件作品成为一件森严的法度与旷达的意态兼具的难得佳作。

附录

（一）正文释文

国子先生晨入太学，招诸生立馆下，诲之曰：“业精于勤，荒（于）嬉；行成于思，毁于（随）。方今圣贤相逢，治具毕张。拔去凶邪，（登）崇峻良。占小善（者）率以录，名一艺者无不庸。爬罗剔抉，刮垢磨光。盖有幸而获选，孰云多而不扬？诸生业患不能（精），无患有司之不明；行患不能成，无患有司之不公。”

言未既，（有）笑于列者曰：“先生欺余哉！弟子事先生，于此¹⁶（兹）有年矣。先生口不绝吟于六艺之文，手不停披（于）¹⁷百家（之）编。记事者必提其要，纂言者必钩（其）玄。探（贪）多务得，细大不捐。焚膏油以继晷，尝（恒）兀兀以穷年。先生之业，可谓勤矣。

抵排异端，攘斥老氏（佛老）。补苴罅漏，张皇幽眇。寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍。障百川而东之，回狂澜于既倒。先生之于儒，可谓有劳矣。

沉浸醲醕（郁），含英咀华，作为文（章），其书满家。上规姚姒，浑浑无涯；周诰、殷《盘》，佶屈聱牙；《春秋》谨严，《左氏》浮夸；《易》奇而法，《（诗）》正而葩；下逮《庄》、《骚》，太史所录；子云，相如，同声异曲。先生之于文，可谓宏（阔）其中（而）肆其外矣。

少始知学，勇于敢为；长通于方，左右具宜。先生之于为人，可谓诚（成）矣。

然而公不见信于人，私不见助于友。跋前踬后，动辄得咎。暂为御史，遂窜南夷。

三年博士，冗不见治。命与仇谋，取败几时。冬暖而儿号寒，年丰而妻啼饥。头童齿豁，竟死何裨。不知虑此，（而）反教人为？”

先生曰：“吁，子来前！夫大木为杗，细木为桷，榑枅、侏儒，椳、闐、扂、楔，各得其宜，施以成室者，匠氏之工也。玉札、丹砂，赤箭、青芝，牛溲、马勃，败鼓之皮，俱收并蓄，待用无遗（者），医师之良也。登明选功公¹⁸，杂进巧拙，纡余为妍，□卓犖为杰，校短量长，惟器是适者，宰相之方也。昔者孟轲好辩，孔道以明，辙环天下，卒老于行。荀卿守正，大论是弘，逃谗于楚，废死兰陵。是二儒者，吐辞为经，举足为法，绝类离伦，优入圣域，其遇于世何如也？今先生学虽勤而不由（繇）其统，言虽多而不要其中，文虽奇而不济于用，行虽修而不显于众。犹且月费俸钱，岁靡廩粟；子不知耕，妇不知织；乘马从徒，安坐而食。踵长（常）途之役役，窥尘（陈）编以盗窃。然而圣主不加诛，宰臣不见斥，兹非其幸欤？动而得谤，名亦随之。投闲置散，乃分之宜。若夫伤（商）财贿之有无（亡），计班资之崇庳，忘己量之所称，指前人之瑕疵，是所谓诤匠氏之不以杙为楹，而訾医师以昌阳引年，欲进其豨苓也。右韩文公进学解。”

（二）题跋释文

鲜于困学之书，始学奥敦周卿竹轩，后学姚鲁公雪斋。为湖南宪司经历，见李北海岳麓寺碑，乃有所得。至江浙，与故丞旨赵公子昂诸人游处，其书遂大进，以

之名世。行草第一，人多喜其大书吊轴，予又以其书扇为胜。此卷用笔极精，既为行又为草，复杂以正书，是其得意时书之。自亦不知其为草为行为正也。俞君子俊，好学天性，工笔札，素喜公书吊轴，已鬻鬻逼人。又得此纸，临仿之久，时至骨换，其青于蓝可计日而待。虽使困学老见之，亦必曰当放子出一头也。时至顺四年六月初吉，河东刘致书。

西溪先生昔谢运司幕宾，买屋湖滨，居闲十年，所以文章字画大进，仆非得之途人语。盖在家庭趋侍先考，尝言之，至书文公此解，得非潜寓己意云，读者试一思之。后学班惟志信笔书于嘉禾遂闲亭。

（三）鉴藏印章

本卷所钤鉴藏印，自右起依次为：朱文“晋府图书”、朱文“清河”、白文“问口过眼”、白文“珍秘”、朱文“希世之宝”“子孙宝之”、朱文“晋国奎章”、朱文“永保”、朱文“缉熙敬止”、朱文“石琴道人”、朱文“清河”、朱文“晋府图书之记”、朱文“郑邸鉴赏之章”、朱文“晋府书画之印”、朱文“清河堂章”、白文“郑亲王印”。

（四）著录信息

徐邦达：《古书画过眼要录》

刘正成主编《中国书法全集》

北京市文物局：《北京文物精粹大系·书法卷》

注释：

- 1 陆友仁《研北杂志》卷下：“鲜于枢字伯机，渔阳人也。少为郡吏，后以材选为行御史大夫掾。意气鲜豪，每晨出则载笔牍与其长廷争是非。一语不合，辄欲弃去。及日晏归，焚香弄翰。取鼎彝陈诸几席，搜抉断文废歇，若明日急有所须而为之者。客至则相对指说吟讽，或命觞径醉，醉极作放歌颠草，人争持去以为荣。”文渊阁《四库全书》第866册，台湾商务印书馆，1986，第590页。
- 2 戴表元《剡源文集》卷二：“丁亥之春，余识鲜于伯机于杭。方是时，伯机以材选为三司史掾，意气雄豪。每晨出则载笔牍与其长廷争是，非一语不合辄飘飘然欲置章绶去，渔猎山泽间而后为快。轩骑所过，父老环聚指目曰，此我鲜于公也。及日晏归，焚香弄翰，取数千百年古鼎彝器陈诸阶除，搜抉断文废歇，若明日急有所须而为之者。门无衰宾，至则相对吟讽松竹之间，或命觞径醉，醉极作放歌怪字，亦有足悦。余虽齷齪，骤见伯机如此，真以为世外奇崛不凡人也。”文渊阁《四库全书》第1194册，台湾商务印书馆，1986，第32页。
- 3 《宋元诗会》第71卷，文渊阁《四库全书》第1464册，台湾商务印书馆，1986，第321页。
- 4 这种分类方法见于2000年出版的《中国书法全集》中楚默《鲜于枢书法评传》一文、山东大学薄传沙的硕士学位论文《鲜于枢的交游与书法艺术研究》（2015年）及多篇有关鲜于枢书法研究的论文中。
- 5 解缙《春雨杂述》：“王庭筠以南宫之甥，擅名于金，传子澹游，至张天锡，元初鲜于伯机得之”，《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979，第500页。
- 6 苏天爵《滋溪文稿》第28卷，文渊阁《四库全书》第1214册，台湾商务印书馆，1986，第336页。
- 7 刘正成主编《中国书法全集》，荣宝斋出版社，2000，第287页。
- 8 孙岳颁《御定佩文斋书画谱》第4卷，文渊阁《四库全书》第819册，台湾商务印书馆，1986，第138页。
- 9 鲜于枢《困学斋杂录》，文渊阁《四库全书》第866册，台湾商务印书馆，1986，第7页。
- 10 孙岳颁《御定佩文斋书画谱》第79卷，文渊阁《四库全书》第822册，台湾商务印书馆，1986，第428页。
- 11 柳贯《待制集》第18卷，文渊阁《四库全书》第1210册，台湾商务印书馆，1986，第481页。
- 12 刘正成主编《中国书法全集》，荣宝斋出版社，2000，第285页。
- 13 刘正成主编《中国书法全集》，荣宝斋出版社，2000，第14页。
- 14 刘正成主编《中国书法全集》，荣宝斋出版社，2000，第14页。
- 15 徐邦达：《古书画过眼要录》，故宫出版社，2006，第197页。
- 16 括号中单字，为此卷被火烧去之字，或与韩愈原文不一致之字，根据明代徐氏东雅堂刻本《昌黎先生集》补入，特此注明。下同。详情不再赘述。
- 17 根据明代徐氏东雅堂刻本《昌黎先生集》，此处漏掉“于”字，特此注明。下同。详情不再赘述。
- 18 此处明代徐氏东雅堂刻本《昌黎先生集》为“公”，此卷先写“功”字，随即写“公”，应为在书写过程中及时更改失误。

赵孟頫书小楷 《大乘妙法莲华经·卷五》

邢 鹏

时代：元（1271 ~ 1368 年）

尺寸：横 730 厘米，纵 26.7 厘米

2010 年 2 月至 7 月，首都博物馆举办了“赵孟頫法书《大乘妙法莲华经·卷五》入藏首都博物馆特别展”，展出了著名元代书画家赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》（以下简称《卷五》，图 1 至图 7）。

一 赵孟頫书小楷《大乘妙法莲华经·卷五》简介

本卷内容是《大乘妙法莲华经》（以下简称《法华经》）中的一卷。《法华经》是大乘佛教的重要经典之一。在目前所见《法华经》诸译本中，以姚秦时鸠摩罗什的译本通行最广、影响最大。此译本为 7 卷 28 品¹，总计约 7.65 万字。本卷内容即

采用此译本。

本卷现装裱形式为手卷式。共 521 行，满行 22 字。整卷由 7 幅纸张连缀而成。经文部分制有栏线。包首签条书“赵文敏楷书莲华经真迹，无上神品宇宙奇观，景氏珍藏子孙永宝”（图 8）。

本卷内容起自“安乐行品第十四”，终于“分别功德品第十七”之末，共 4 品，内容完整，约 1.15 万字，是赵氏小楷传世真迹中字数最多的一卷。

本卷书法用笔讲究，有专家研究称“（此卷）属赵孟頫晚年精品，虽为小楷，但书写较为散漫、随意，较《汲黯传》显得更加轻松、畅快。墨色时轻时重，浓淡相宜。书法字体宽和雍容，风骨秀逸，平和简静，结体法度严谨，挺秀润健”²。

本卷钤有 6 方赵孟頫的朱文印章，分别是卷前钤朱文“赵”字印、朱文“大雅”印，



图1 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之一



图2 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之二



图3 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之三



图4 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之四



图5 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之五



图6 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之六



图7 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》之七

[illegible]

家初創歷廿餘年探險探險家除役者次廢棄是以功德吐
前約歷百今乃百千萬有不及其一二乃至算數計
三善提選者無有是處而時世尊欲宣其義而說言
若人來佛世於八十萬億那由他劫行五波羅蜜
若其之飲食上供具供養及緣會弟子并諸善友
如是持善報清淨無染著盡以諸利數以迴向佛道
若復行惡律住持邪業地設來色求上諸佛之歡
有得法者壞於增上學為念常樂若坐若行一心不
又復勤修住持空閑處能生諸理定八十億萬利
以是因緣故能生諸理定八十億萬利
持一心福報無數上道戒得一切智
是人於百千萬億劫無數心行以諸功德乃是一念信
有善男子等聞我歡喜命深心信受信
若人善無有一切諸煩惱深心信受信
若有諸善報隨受切行道聞我歡喜命
如是諸人等隨持之至道轉于未來
我善未來世一切得成就道轉于未來
有深心之者清淨而無多聞無懈持
如是之人等持此無有疑
又阿含多有開佛壽命長遠辭其言絕是人所得功德無
有限量數人持若未上之慧何又復聞是說若數人聞若
自持若數人持若未上之慧何又復聞是說若數人聞若
至若十萬億那由他劫來是人功德無量盡獲生一切諸
智阿含多有開佛壽命長遠辭其言絕是人所得功德無
計則為見佛常在有聞其心端大起善哉聞寂寂而結
說法及見其佛常在有聞其心端大起善哉聞寂寂而結
不入道實行利計諸善德善德善德善德善德善德善德
中若有難如是則善當知如是深信轉報又復如是未滅
若聞是說而不數善隨隨善當知如是深信轉報又復如是未滅
諸難受持之者若人聞我歡喜命長遠辭其言絕是人所得功德無
女人不煩我復起惡身及作僧坊以四事供養奉僧河
立立僧坊供養奉僧河以四事供養奉僧河以四事供養奉僧河
至于使天賜諸福及蒙受新善有增上者皆善哉
使善哉使善哉使善哉使善哉使善哉使善哉使善哉使善哉
諸則聞是說有難受持者若數人持若數人持若數人持
僧坊以善報轉轉轉與善三十有二萬八千兩兩兩兩
金鉢轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉
食鉢轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉轉
十萬億那由他劫來是人功德無量盡獲生一切諸
供養奉僧不煩我復起惡身及作僧坊以四事供養奉僧河
無量無量無量無量無量無量無量無量無量無量無量
切亦復如是無量無量無量無量無量無量無量無量無量
是為他人說若人若數人若數人若數人若數人若數人
奉諸歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜歡喜
又阿含人種種因緣開明其法華經之法華經之法華經
而無知者而共上見佛無量無量無量無量無量無量無量

卷末钤朱文“大雅”印、朱文“赵孟頫印”、朱文“赵氏书印”、朱文“天水郡图书印”（图9）。本卷还有若干枚收藏章，位于卷首、卷末及装裱的引首纸等多处。引首纸前有残留的半印（图10）。引首纸尾有朱文“俨斋印”、白文“王鸿绪印”、白文“王世懋印”（图11）。卷首经目下有朱文“鸿绪”印、白文“横云山人”印等鉴藏章（图12）。卷首和卷尾还另钤张岳崧、张钟彦、景其浚、杨寿枢、王懿荣等诸家鉴藏印多方（图13）。七纸连缀处的下方均钤两方押缝章，朱文“鸿绪”在上，朱文“郭世南”在下（图14）。此外，卷首前装裱有白色云纹丝织品隔水。

本卷书写者赵孟頫（1254～1322年），字子昂，号松雪道人，湖州（今浙江吴兴）人，元代著名书画家，《元史》有传，宋太祖赵匡胤十一世孙，秦王德芳之后。元至元二十三年（1286），行台侍御史程钜夫“奉诏搜访遗逸于江南”，将赵孟頫引见于元世祖忽必烈，忽必烈赞赏其才貌。两年后赵孟頫任集贤直学士。至元二十九年（1292），出任济南路总管府事，后借病乞归，累官翰林学士承旨、荣禄大夫，名满天下。至治二年（1322）卒，年69，追赠江浙中书省平章政事、魏国公，谥号“文敏”，故称“赵文敏”。葬于今浙江省湖州市德清县洛舍镇东衡村戏台山南。著有《松雪斋集》。赵孟頫的书法艺术在书法史上占有重要地位，有研究者指出“尤为可贵的是宋元时代的书法家多数只擅长行、草体，而赵孟頫却能精究各体”³。其楷书成就最高，其书风遒媚、秀逸，结体严整，笔法圆熟，后世称“赵体”。

赵孟頫崇信佛教，史载其“旁通佛、老



图8 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》包首及签条



图9 《大乘妙法莲华经·卷五》钤有朱文6方赵孟頫的朱文印章（从左至右依次为卷前和卷末）



图 10 引首纸前钤印现状

图 11 引首纸尾钤印现状

图 12 卷首经目下钤印现状

图 13 卷尾经目后钤印现状

图 14 纸张连缀处之一的钤印情况

之旨，皆人所不及”⁴。已有何欢欢的《赵孟頫的佛教因缘》⁵予以阐述，不再赘述。其夫人管道升（1262 ~ 1319年）亦信佛，且整理过《观世音菩萨传略》，民间流传的观世音菩萨故事至此终被整理成完整的传记作品。此书对后世产生了很大影响。

赵孟頫与管道升同为中峰明本的弟子。中峰明本（1263 ~ 1323年），元朝僧人，俗姓孙，号中峰，法号智觉，西天目山住持，钱塘（今杭州）人。据《中峰和尚行录》中对赵孟頫与明本的交往记载：“公（赵孟頫）后入翰林，复遣问《金刚般若》大意，师（明本）答以《略义》一卷。重天目中峰之道，每受师书，必焚香望拜。公每见师所为文，辄手书，又画师像以遗同参者。”由此可见赵孟頫对中峰明本的尊崇。

赵孟頫一生中抄录了大量的佛教经卷，据黄启江在《论赵孟頫的写经与其佛教因缘——从仇英的赵孟頫写经换茶图卷说起》中的统计，多达70余册（卷）⁶。而历代对《卷五》的记载都认为本卷是赵孟頫为中峰明本书。如清代吴荣光在《辛丑消夏记》中说：“元赵文敏书《妙法莲华经》第五卷：纸本，真书……此本凡七卷，文敏为本师中峰书。”故宫博物院研究员王连起先生更是认为：“从赵孟頫与中峰和尚的信札可知，子昂对中峰和尚是极敬服信任的。所以才能为之写出如此巨篇庄书，从而也体现了他书法惊人的功力和对佛教的虔诚。”

2013年吉林大学古籍研究所的戎龙超在其硕士学位论文《元代佛教书法研究》中将元代写经分为官方写经与非官方写经，又将非官方写经分为书家写经和僧人写经，并指出元代汉文官方写经均为用黄金制成金泥

代墨书写的“金书”楷书。⁸根据这样的结论，结合本卷所用纸张并不是官方写经常用的磁青纸、本卷书法显得轻松随意而并非工整匠气的特点，以及前人认为此卷是为中峰明本书的认识，推定本卷属于非官方写经中的书家写经。

二 “观远山庄”藏赵孟頫书小楷《大乘妙法莲华经·卷三》

2014年美国纽约大都会博物馆在“法迹：观远山庄珍藏法书选”（Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy）展览中展出了一件“观远山庄”（杨致远的斋名）收藏的赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷三》（以下简称《卷三》，其尺寸为37.6厘米×689.6厘米）。据其局部照片⁹，《卷三》的经文部分制有栏线，满行为22~23字，书风也较为随意。卷首有赵孟頫的引首章两方：朱文“赵”字印和朱文“大雅”印。卷尾有朱文四印“大雅”“赵孟頫印”“赵氏书印”“天水郡图书印”。引首纸尾有朱文“俨斋印”、白文“王鸿绪印”、白文“王世懋印”。卷首经目前有朱文“鸿绪”印、白文“横云山人”印等鉴藏章。纸张连接处的下方钤两方押缝章，朱文“鸿绪”在上，朱文“郭世南”在下。这些情况均与《卷五》较为一致。因《卷三》曾经由清内府收藏，故装裱有精美且华丽的丝织品隔水。隔水两侧分别钤有乾隆帝的玺印“五福五代堂古

稀天子宝”“八征耄念之宝”“太上皇帝之宝”和“乾清宫宝”。卷首经目后及品名、经文开篇处等钤有多方清内府收藏印，如矩形朱文“乾清宫鉴藏宝”、椭圆形朱文“乾隆御览之宝”、方形朱文“嘉庆御览之宝”、矩形朱文“秘殿珠林”、圆形朱文“秘殿新编”和方形白文“珠林重定”等。

王连起先生在展览画册的论文《赵孟頫小楷真迹妙法莲华经考》中认为：《卷三》虽无作者名款，也没有书写日期，更没有前代的名人题跋，但有明清以来著名收藏家的鉴藏印章，并有清乾隆、嘉庆至宣统皇帝的内府印玺，著录于《石渠宝笈·秘殿珠林》，经考证应属真迹，是赵孟頫62岁（延祐二年，1315）时为佛门之师中峰明本所书；这部《法华经》经不同时期的收藏家如郭世南、王世懋、王鸿绪、卞永誉、高士奇等收藏，至清初还是完整的，后散佚。

同时，王连起先生还详细考证了赵孟頫所书《法华经》七卷中其他各卷的流传过程。现将其中关于《卷五》的内容转引如下：

吴荣光《辛丑消夏记卷三：元赵文敏书〈妙法莲华经〉卷五》，纸本，真书，小如黄庭经。字计一万三千有奇，前有赵字印、大雅印，后有大有雅印、赵孟頫印、赵氏书印、天水郡图书印，无款。引首纸前有心远堂印、严斋书印、王世懋印，后有严斋印、王鸿绪印、王世懋印。卷首经目下有横云山山人印、敬美印、二莲居印、鸿绪印，卷尾经目后有子孙永保印、严斋秘玩印、云间王鸿绪鉴定印、世钰印、姚字圆印、徵字方印，隔水绢上有琅琊王敬美收藏图书印、赐金园主人印。纸凡五接，每押缝有鸿绪印、郭世南印。此本凡七卷，文敏为本师中峰书。在明时已缺第二卷，夏太常昶补之。见《江村销夏录》。

金君延恩云，最后为王俨斋司农所藏，只五卷。仿辩才收兰亭之例，为五木匣，悬屋梁上。一日匣内火起，烧去两卷半。后为安徽吴姓购得两卷，吴亦中落，以一卷售之毕秋帆制府沅，得千金。故剩此一卷也。乙丑六月望，金君携来同赏，记此。伯荣。¹⁰

经核对，《卷五》上所钤印章的位置、内容，均与吴荣光的记载基本一致，说明此卷即吴荣光所见者。但其中个别印鉴的位置已有变化，如“隔水绢上有琅琊王敬美收藏图书印、赐金园主人印”今已被裁裱至卷末拖尾处。这种现象说明本卷在吴荣光著录（1901年，辛丑）后又经历过重新装裱。

《卷五》与《卷三》经文部分的满行字数、字体大小、书法风格和书写格式是一致的；两卷的作者所用印章的内容、形式和位置也是一致的；且两卷在部分鉴藏印的内容、样式与所钤位置等方面也是一致的。因此笔者认为《卷五》与《卷三》在散佚前可能是同一部写经。散佚后，因《卷三》曾入清内府收藏，故两卷的装裱情况有所不同。

三 赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》为书家写经

黄启江在统计赵孟頫写经情况时收录了某卷《大乘妙法莲华经·第五卷》，并在注释中说：“此《妙法莲华经第5卷》著录于《辛丑销夏记》。又见刘九庵编著《宋元明清书画家传世作品年表》，现存于故宫博物院。”因“著录于《辛丑销夏记》”，故知黄启江所言即首都博物馆所

藏的这卷。经查《宋元明清书画家传世作品年表》¹¹，刘九庵对本卷的记载是作于元大德八年（1304）冬，收藏于故宫博物院。可见黄启江完全引用了刘九庵的记载。但此记载是有误的：一是书写时间，二是收藏单位。因未见刘九庵将本卷书写时间确定为大德八年的说明，故仍依传统记载将其确定为延祐二年（1315）。因在故宫博物院官方网站检索该院藏品的结果中未见赵孟頫的同名写经作品，且在故宫博物院研究员王连起的记述中也未提及故宫博物院藏有同名作品，或曾收藏过本卷，故排除重名的可能性，也排除其曾入藏于故宫博物院的可能性。

本卷曾长期藏于民间。王连起先生在论文中不仅追述了此卷的收藏历史，而且回忆了徐邦达先生与他本人对此卷鉴定的经过以及二人的鉴定意见。他的叙述对于研究本卷的流传经历甚为重要：“王鸿绪藏后七卷分离，第五卷经姚世钰收藏。中间是否曾归金延恩手不详。因吴荷屋辛丑著录，吴氏是金氏拿给他看的。其后的收藏者为张岳崧、张钟彦父子，又入贵州人景剑泉手，王懿荣得到后转归小万柳堂主人廉泉，但帖上并无廉南湖的印鉴。廉氏又以三千金卖予杨寿枢（荫北）。20世纪二三十年代，狄平子（葆贤）题签‘妙法莲华经安乐行品赵孟頫墨宝’珂罗版精印。我的开蒙恩师李卿云先生四十年前以此印本赠我。二十年前，人持之示于吾师徐邦达先生，先生要听我的意见。我当时说，这部法华经是赵孟頫小楷最长的真迹。先生提出无款有印，印看着不好。我说，从书法本身断，绝对是真迹，而款印当具于首尾，即卷一当有引首印，卷七当有款有印。

我看作品主要从书法本身着眼，印章问题很复杂，但从书法上有把握判断，我几乎不管他印章的问题。因为这其中有很多可能性。先生笑着说：‘李卿云先生送你那么珍贵的影印本，就是看你对赵孟頫有研究的兴趣。’两年后，北京首都博物馆欲购这卷五，征询专家意见，本人能与议其中，并获采纳，也算是我与赵书妙法莲华经的一点因缘吧。”¹²

提及本卷的影印出版情况，经查，有正书局曾以8开宣纸珂罗版朱墨套印、裱本经折装形式出版过《赵孟頫·大乘妙法莲华经卷·第五》，出版时间尚不确定。珂罗版印刷技术于清光绪年间传入我国，1876年（光绪二年）上海有正书局首先采用此项技术印刷纸制品。因这份出版物或许更为准确地记录了本卷在清末时情况，故其对于研究本卷在清末时保存、流传情况都十分重要，值得深入探究。2010年本卷入藏首都博物馆，其后仅在《首博国宝》¹³一书中有简要著录。2011年在周俊杰主编的“中国历代名碑名帖精选系列”丛书中，有薛海洋编《赵孟頫小楷大乘妙法莲华经》¹⁴一册，该书以8开纸彩印出版了此卷的经文部分。

历代对《卷五》的记载均未有其图像。据黄启江的统计，在赵孟頫所写佛经中已有部分卷册添置了图像，但图像的绘制内容、绘制方法、在经卷（册）中所处的位置都不尽相同。经查，《卷五》全卷确无图像。

首都博物馆另藏有一件元至正二十六年（1366）黄绢刺绣本《大乘妙法莲华经·卷五》¹⁵（图15至图17）。其为卷轴式，满行17字，在卷首有一幅《释迦佛说法图》，图后接经文，经文以卷首经目和译者姓名、卷内品名开篇，卷末有双手合十捧杵的站姿



图 15 元至正二年（1366）黄绢刺绣本《大乘妙法莲华经·卷五》卷首图像



图 16 元至正二年（1366）黄绢刺绣本《大乘妙法莲华经·卷五》卷首经文






图 17 元至正二年（1366）黄绢刺绣本《大乘妙法莲华经·卷五》卷尾

韦陀像。根据黄春和、闫国藩对此件刺绣的作者及题记中地名考证的结论，可以认定此卷刺绣为民间所造、所用。这类刺绣佛经通常是仿纸本写经制作，据此可管窥元代末年流行的普通民间纸本写经样式：在卷首、卷尾均有图像的卷轴式。此绣本与《卷五》同属元代，同为民间写经，且内容与译本完全相同，同为卷轴式，甚至同与今浙江地区有关，故将此绣本与《卷五》进行比较。关于满行字数，二者有所不同，但都符合尚荣总结的“中国写经之样式”¹⁶。笔者认为绣本更接近隋唐以来佛教写经每行 17 字左右的传统。关于字体风格，绣本虽不同于墨迹，但在尽量保持字迹工整、规范的特点，这也与传统写经一致。关于图像，绣本的卷首、

卷尾均有图像，而《卷五》皆无。由此种种特征，推测绣本所仿的纸本可能是元代非官方写经中的僧人写经。若果如此，则前述的比较内容有助于形象地了解元代书家写经与僧人写经的区别。

综上所述，首都博物馆藏元代赵孟頫小楷《大乘妙法莲华经·卷五》是赵孟頫 62 岁（延祐二年，1315）时为其佛门之师中峰明本书，应属于元代非官方写经中的书家写经，是目前存世赵孟頫小楷作品中文字最多者。此卷与“观远山庄”（杨致远）所藏《大乘妙法莲华经·卷三》似为散佚前同一部写经中的两卷。

（该文刊发于《文物天地》2017 年第 10 期，有改动）

附表 《卷五》的历代流传经历简况（1）						
年份	流传概略	《卷五》上的印鉴			历代记载	备注
		印鉴	释文	位置		
1315 （元延祐二年）	赵孟頫为中峰明本书小楷《大乘妙法莲华经》七卷		赵	卷首（经目上角）	赵孟頫署款：“三宝弟子赵孟頫谨手书妙法莲华经一部，奉本师中峰大和尚尊者批阅。所愿闻此经、见此经、诵此经、持此经者，不坠邪见，得清净觉。愿一切人得成佛果。大元延祐二年，岁在乙卯秋九月。三宝弟子集贤学士资政大夫赵孟頫志。”	
			大雅	卷首（经目下角）、纸本卷末		
			赵孟頫印	纸本卷末		
			赵氏书印	纸本卷末		
			天水郡图书印	纸本卷末		
1442 （明正统七年，壬戌）	郭世南收藏七卷中缺第二卷。 夏昶补写第二卷		郭世南	纸张连缀处	夏昶跋：“赵文敏公为本师中峰书《法华经》七卷，传之岁远，失第二卷，海虞令郭君世南得之。既久求之弗获。正统壬戌，再三征余书补之。余书与文敏固相径庭，不足以继，然欲足是经，不可不续也。不可续而续之，观者无议其妍媸也。赐进士承仕郎行在吏部考功主事东吴夏昶，斋沐手书。”	郭世南（？～卒年不早于1443年） ¹⁷ ，宣德五年（1430）迁常熟主簿，宣德九年（1434）任常熟知县 夏昶（1388～1470年），字仲昭，号自在居士、玉峰，江苏昆山人。正统时官至太常寺卿直内阁
1590 （明万历十八年）	王世懋收藏		王世懋	引首纸前最下	明王世贞（1526～1590年）《弇州山人四部稿》卷一百三十一文部墨迹跋：“赵吴兴小楷法华经：……胜国之法，以因果调杀心，以饶益饵贪痴。故多粉金书大藏者以十数，独法华为胜。书法华者人以十数，独赵吴兴为胜，而此卷乃吴兴自用了愿者。以小楷书精篆，其结构细密，肉骨丰道，盖备有北海诚悬之妙，而时济以大令者也。第二卷缺，为明夏太常昶所补，尤圆洁可爱。吾弟（王世懋）其善护持之，贤于多宝塔功德矣。”	
			王世懋印	引首纸后		
			琅琊王敬美收藏图书	卷末拖尾		

附表 《卷五》的历代流传经历简况（2）					
年份	流传概略	《卷五》上的印鉴			备注
		印鉴	释文	位置	
1613 （明万历四十一年）					孙鑊（1543 ~ 1613年）《书画跋跋》卷一：“【王氏（世贞）跋一：书法华者人以十数，独赵吴兴为胜，而此卷乃吴兴自用了愿者。以小楷书精茧盖备有北海诚悬之妙，而时济以大令者也。第二卷缺，为明夏太常昶所补，尤圆洁可爱。吾弟其善持之】。此本是敬美所宝，余曾寓目。细笔方匾体，每字起处俱有折锋，敬美所示余，此盖字字相连不断势。匀熟有余，然不脱写经手气。此云备有北海、诚悬之妙，而时济以大令，余未敢附合也。夏太常补一卷，是二沈余脉。谓尤圆洁可爱，亦所未解。岂过笃友与，遂其曲笔耶？”
					顾复《平生壮观》卷四：“（法华经七卷）三次落款，为中峰书。牙色笺纸，精楷，第二卷遗失，夏昶补写，昶有跋。”
明末清初?			□□居士（疑为“墙东居士”）	卷首	项奎（1623~1702年），字天武，号子聚，又号东井，自称墙东居士、水墨处士，秀水（今浙江嘉兴）人。明末清初画家
清					高士奇（1645 ~ 1704年）《江村消夏录》卷一：“赵文敏书法华经七卷，极精严……”
清	王鸿绪收藏，仅有五卷		王鸿绪印	引首纸后	王鸿绪（1645~1723年）的很多藏品来自高士奇
			俨斋	引首纸后	
			鸿绪	卷首	
			俨斋秘玩	纸本卷末	
			云间王鸿绪鉴定印	纸本卷末	
			子孙永保	纸本卷末	
			横云山主人	卷首	
			赐金园主人	卷末拖尾	

附表 《卷五》的历代流传经历简况（3）						
年份	流传概略	《卷五》上的印鉴			历代记载	备注
		印鉴	释文	位置		
1712 （清康熙五十一年，壬辰）					清代吴升（生卒年不详）《大观录》卷八：“白元纸，光洁，第二卷失，夏太常为部郎时补书。有题识。文敏此经俱小楷，规模晋唐兼运本体。第一卷至三四卷极精工，末卷则稍瘦，不及首卷矣。岂前半精神全注，后半临池厌倦耶？抑能事或受促迫，亟于竣帙，不自意传世耶？押赵孟頫印、天水郡图书诸印，排艳可观。”	这是此七卷完整保存在一起的最后文献记载
王鸿绪卒后？ （1723年）	海虞蒋氏收藏				姚世钰跋：“吾乡松雪翁手写法华经全部，失去一卷，其六卷为云间王氏旧藏，后归海虞蒋氏，不戒于火。从烟焰中攫出之，惟三卷尚完。余则各毁其半，流落江淮。友人西畴购得重装，属为跋尾……乾隆丙寅（1746年）闰月，里后学姚世钰记于扬州新城张氏丽泽书堂。”	方士寔，清人方士庶之弟，字石将，号西畴，歙县环山人
	方士寔购得并重新装裱、收藏（据王连起论文，第92页）					
七卷散佚。以下为《卷五》的单独流传经历						
	姚世钰收藏 （据王连起论文，第92页）		姚	纸本卷末		姚世钰（1730~1757年），字玉裁，号慧田
			世钰	纸本卷末		
1805 （嘉庆十年，乙丑）	吴荣光获观卷五（据王连起论文，第92、94页）		吴荣光印	纸本卷末	经由金延恩拿给吴荣光鉴赏。吴荣光《辛丑消夏记》卷三（见文内，略）	吴荣光（1773~1843年），字伯荣，一字殿垣，号荷屋、可庵，晚号石云山人，别署拜经老人。广东南海人
	张岳崧、张钟彦父子收藏（据王连起论文，第92页）		张钟彦印	卷首		张岳崧（1773~1842年）
			钟彦	卷首		
			张钟彦印	卷末拖尾		

附表 《卷五》的历代流传经历简况（4）						
年份	流传概略	《卷五》上的印鉴			历代记载	备注
		印鉴	释文	位置		
1821 （道光元年）后	朱善旂收藏 （据王连起论文，第92页）		朱善旂印	卷首		朱善旂（清道光咸丰年间人），字大章，号建卿。收藏家朱为弼之子
			朱善旂印	纸本卷末		
	景其浚收藏 （据王连起论文，第92页）		贵阳景氏	纸本卷末		景其浚（?~1876年），字剑泉。兴义府城（今贵州省兴义市）人
			剑泉平生口口	卷尾裱边		
			景氏子孙宝之	卷尾裱边		
早于 1900年 （王懿荣卒年）	王懿荣收藏 （据王连起论文，第92页）		王懿荣	卷首、卷尾		王懿荣（1845~1900年）
	廉泉收藏 （据王连起论文，第92页）	《大乘妙法莲华经·卷五》上无廉泉的印鉴				廉泉（1868~1931年），号小万柳堂主人
	杨寿枢收藏（廉泉以三千金卖予杨寿枢。据王连起论文，第92页）		杨寿枢印	卷首		杨寿枢（1863~1944年）字荫伯、伯年，一字荫北
			杨寿枢	纸本卷末		
			荫北鉴藏	纸本卷末		
2010	首都博物馆收藏					

注释:

- 1 赖永海主编《法华经》，王彬译注，中华书局，2010，前言第2页。
- 2 薛海洋：《赵孟頫〈大乘妙法莲华经〉漫议》，《赵孟頫小楷大乘妙法莲华经》，河南美术出版社，2011，第1页。
- 3 薛海洋：《赵孟頫〈大乘妙法莲华经〉漫议》，《赵孟頫小楷大乘妙法莲华经》，河南美术出版社，2011，第1页。
- 4 《国学原典·史部·二十四史系列·元史·卷一百七十二（列传第五十九）》，国学网，http://www.guoxue.com/shibu/24shi/yuanshi/yuas_172.htm。
- 5 何欢欢：《赵孟頫的佛教因缘》，《佛教文化（北京）》，此文分为上、下两篇，分载于2007年第2期，第59~75页，及2007年第3期，第36~42页。
- 6 黄启江：《论赵孟頫的写经与其佛教因缘——从仇英的赵孟頫写经换茶图卷说起》，《九州学林》2004年冬季，复旦大学出版社，2005，第2~65页。
- 7 王连起：《赵孟頫小楷真迹妙法莲华经考》，《法迹：观远山庄珍藏法书选》（*Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*），第98页。
- 8 戎龙超：《元代佛教书法研究》，硕士学位论文，吉林大学古籍研究所，2013，第89~90页。
- 9 照片分别见于展览画册《法迹：观远山庄珍藏法书选》（*Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*），第14、70、102~103页。
- 10 王连起：《赵孟頫小楷真迹妙法莲华经考》，《法迹：观远山庄珍藏法书选》（*Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*），第90页。
- 11 刘九庵：《宋元明清书画家传世作品年表》，上海书画出版社，1997，第86~87页。
- 12 王连起：《赵孟頫小楷真迹妙法莲华经考》，《法迹：观远山庄珍藏法书选》（*Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*），第92~93页。
- 13 郝东晨、郭小凌主编《首都国宝》（非正式出版物），首都博物馆书库丙种第四十部。
- 14 薛海洋编《赵孟頫小楷大乘妙法莲华经》，河南美术出版社，2011。
- 15 黄春和、闫国藩：《元代刺绣妙法莲华经》，《收藏家》2000年6期，第40页。
- 16 尚荣：《佛教书法“写经体”与写经生》，《民族艺术》2013年第3期，第150~151页。
- 17 据发现的郭世南之母郭氏墓志（“皇明处士郭公孺人李氏圻志”）所载李氏卒于正统癸亥（1443年）正月三十日。该墓志由郭世南所作（“孤哀子世南泣血谨书”）。可知郭世南卒年不早于正统八年。郭氏墓志资料网址：<http://www.0575bbs.com/read-hm-tid-964372.html>。

白玉凌霄花饰件

张彩娟

时代：元（1271 ~ 1368 年）

尺寸：宽 12.8 厘米，高 7.4 厘米

出土信息：1962 年出土于北京市海淀区德胜门外小西天清代黑舍里氏墓

北京作为元、明、清三朝古都，不仅地面上留下了绵延数公里的中轴线，还留下了皇宫、城墙、王府、苑囿、寺庙等众多的遗址、遗迹。与之相对应的是曾经生活、居住在都城里的入大多安葬在城市的周边，这些墓葬，就像一个个胶囊较为完整地保存着历史的片段，并由这一个个的历史片段组成巨大而神秘的地下时空隧道。中国人“事死如生，事亡如存”的丧葬习俗，不仅较为完整地保存了大量精美的随葬品等历史遗物，还再现了等级制度、宗教信仰、民俗民风，乃至父慈母爱、子孝孙贤等诸多传统文化因素。特别是经过科学考古发掘出土的随葬品更是以文字无法表述的实物和珍贵的历史细节，为我们研究和复原历史提供了丰富的第一手资料。

一 灵魂不灭，如玉永恒

使用玉器随葬，在中国古代不仅仅显示人们对自然和神灵的敬畏之心，相信灵魂不灭的精神世界，在进入阶级社会后，更是受到严格的等级制度制约，让人感受到礼拜祭祀的庄严神圣和佩玉锵锵的礼仪之美。从河南安阳商代妇好墓出土的 700 余件玉器，到山西曲沃西周至春秋晋侯墓出土的玉组佩，再到河北满城汉代中山靖王和江苏徐州狮子山楚王墓中出土的玉衣与玉覆面，无不彰显墓主人尊贵的身份和较高的社会地位。而使用前代遗留下来的玉器随葬，也有颇为久远的历史，比如山西曲沃晋侯墓地一号墓（墓主人被认为是著名的春秋霸主晋文公）出土

新石器时代晚期石家河文化的玉兽面；河南三门峡西周晚期虢国墓中也有商代的青白玉管状玉握出土。到明清时期，墓葬中除了为数不多的玉礼器，随葬玉器已经没有严格的制度制约，但随葬玉器的质量优劣和数量多寡，乃至器物体量的大小，仍然是判断墓主人生前权势高低和财富多少的标志。

经正式考古发掘的清代墓葬中，墓主人有一定身份和地位的不仅大多有玉器随葬品，而且用前朝古玉随葬也不鲜见，如北京清代乾隆皇子墓、康熙十四年（1675）黑舍里氏墓、太监李莲英墓，以及江苏省清代毕沅墓等墓葬中都有前朝玉器随葬。其中发现于北京市海淀区德胜门外小西天北京师范大学院内的清代黑舍里氏墓，是墓葬形制保存完整，随葬品历史价值和艺术价值极高的墓葬之一。

黑舍里氏墓是1962年由北京市文物工作队清理发掘的¹，据墓志记载，墓主人为年仅7岁的女孩，姓黑舍里，法名众圣保，葬于康熙十四年（1765）。其祖父为索尼，父亲是索额图。《清史稿》载，索尼是清朝开国功臣，被顺治指定辅佐康熙的四位顾命大臣之首。索额图为索尼次子，初授侍卫，康熙七年（1668）授吏部侍郎，康熙八年（1669）晋国史院大学士，康熙九年（1670）改保和殿大学士，康熙十一年（1672）加太子太傅。后虽因居官贪黩，并与皇太子有染，图谋不轨，被幽禁而死，但在康熙十四年（1675）该墓下葬之际，正是索额图在朝中最为得意之时。同时道光年间昭槱著《嘯亭杂录》卷十“索明二相博古”条下记载：“索额图、明珠相时，权势相侔，互相仇轧。后索以事伏法，明为郭制府所劾罢，天下快之。然二相皆有绝技，索好古玩，凡汉唐以来鼎彝盘盂，索

相见之，无不立辨真贋，无敢欺者。明相好书画，凡其居处，无不锦卷牙签，充满庭宇，时有人比以邳架者，亦一时之盛也。”²正史、笔记互补，可知索额图其人其时不仅权势盛极，艺术品位和文物鉴定水平也是首屈一指。家族经济上的富足和对古玩文物的偏好，使得该墓不仅有十分讲究的砖砌墓室和仿明代木构的砖雕、彩画，还出土了玉、瓷、金、铜等质地的随葬品50余件，其中玉器和瓷器大多为上品，而随葬的10余件玉器中又以宋代青玉芝角卧鹿饰件、元代白玉凌霄花饰件和明代白玉子刚款龙凤纹玉卮最为突出。3件来自前朝的遗物，不仅玉质优良，做工精致，时代特征明显，而且因其时代为宋、元、明三代连贯而引人注目。收藏者是如何得到这3件品种和纹饰最能传达时代特征，工艺达到巅峰的玉器？为何将这3件珍品玉器随葬于一个孩童墓中？也许我们永远无法知道准确的答案，但这一文化现象带给我们的思考可以随着时间的推移变得丰富和深刻。

二 凌霄向日，志存高远

元代白玉凌霄花饰件（图1）玉质温润，洁白，正面由四朵并蒂而开的凌霄花组成，两朵花柄直立，花冠向上，两朵花柄弯曲下垂，花冠向下。花瓣呈如意云头状，肥厚而粗放，不雕琢细节，大片的留白，既表现花朵的饱满丰腴，也突出玉料的洁白无瑕；花柄细长圆润，数道弯曲流畅的阴线贯穿其上，展示了凌霄花柄上特有的细脉纹，也使玉料坚硬的质感变得柔韧而有弹性。背面平素无



图1 元代白玉凌霄花饰件

纹。该件玉器雕工简练粗放，但磨工极佳，充满了拙朴而不失生动、简约而不失精致的典型元代玉雕风格，但玉质之佳，玉料之大，在元代玉器中罕见。

凌霄花何以成为元代玉器的创作元素，至今我们尚未找到答案，从文献记载中看，唐代就有吟诵凌霄花的诗文，以后历代都有相关的诗或词流传于世，对其评价有褒有贬，众口不一。

唐代现实主义诗人白居易在读《汉书》列传之后，对汉代奸佞蛊惑、阿谀攀附之人当道，心生感慨，“因引风人骚人之兴，赋有木八章。不独讽前人，欲儆后代尔”。八

首诗中便有一首讥讽凌霄花附树寄梢，不能独立。诗曰：“有木名凌霄，擢秀非孤标。偶依一株树，遂抽百尺条。托根附树身，开花寄树梢。自谓得其势，无因有动摇。一旦树摧倒，独立暂飘飘。疾风从东起，吹折不终朝。朝为拂云花，暮为委地樵。寄言立身者，勿学柔弱苗。”³ 告诫人们莫学凌霄攀缘依附、趋炎附势。

同样是唐代，盛唐诗人李颀在《题僧房双桐》一诗中，以“青桐双拂日，傍带凌霄花。绿叶传僧磬，清阴润井华”⁴ 两句勾勒出佛寺里的青桐和凌霄相伴的情景，在暮鼓晨钟、诵经念佛之声日复一日的熏

染下，它们仿佛也具有了佛性禅心。晚唐诗人欧阳炯所描写的凌霄花，则是另一番气象，“凌霄多半绕棕榈，深染栀黄色不如。满对微风吹细叶，一条龙甲入清虚”⁵。在诗人眼中凌霄花不仅颜色美丽，而且其形亦如龙一样乘风而起，直上云霄。

到宋代，陆游、贾昌朝、杨绘、陈造、董嗣杲、洪咨夔、梅尧臣、苏轼等都写过吟诵凌霄的诗句，有趣的是，与唐人描写时，凌霄或傍桐伴竹，或纠缠棕榈不同，宋人诗句中的凌霄往往和松树出现在同一画面上。如陆游“庭中青松四无邻，凌霄百尺依松身”⁶，如贾昌朝“披云似有凌霄志，向日宁无捧日心。珍重青松好依托，直从平地起千寻”⁷，又如董嗣杲“根苗着土干柔纤，依附青松度岁年”，又如洪咨夔“促织声来竹裹，凌霄花上松梢”，再如梅尧臣“凌霄花在古松上”，再如苏轼“我坐华堂上，不必麋鹿姿。时来蜀冈头，喜见霜松枝。心知百尺底，已结千岁奇。煌煌凌霄花，缠绕复何为。举觞酹其根，无事莫相羁”。诗人创作在于寓理于物，对同一事物，不同的人有不同的认识，借以表达的理亦不尽相同，但透过他们的诗句，我们可以看到，凌霄在宋代不仅是庭院苑囿中常见的观赏性植物，而且大多与松树伴生。无独有偶，这种现象在宋代绘画中也有表现，宋《赵佶听琴图轴》（图2、图3）中，在专心吟徵调商的抚琴者身后，一株高大挺拔的松树矗然而立，树干上可见藤蔓自下而上环绕攀缘，树冠上茂密的松叶中不时探出串串艳丽的花朵和羽状对生的叶子，向我们展示的正是凌霄花的身姿。种植在皇家园林中，与松树为伍，俯瞰徽宗弄琴，可见在宋人心中凌霄花已是一种登得大雅之堂的高雅植物了。



图2 宋《赵佶听琴图轴》（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 司冰 摄）



图3 宋《赵佶听琴图轴》凌霄花局部（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 司冰 摄）

在元代，凌霄花演变成图案装饰玉器似乎成为一种流行，并且延续至明代。目前我们能看到的除了北京清代黑舍里墓出土的这件白玉凌霄花饰件外，中国国家博物馆也藏有一件元代白玉凌霄花饰件（图4），这两件凌霄花玉饰件在器物体量、纹饰构图，甚至在凌霄花花瓣的造型和雕工上都有许多相似之处。在凌霄花柄上细脉纹的处理方面，采用阴线与隐起的阳线相结合的手法，使其在质感上更加接近实物。不同之处在于中国国家博物馆藏的凌霄花玉饰件在花朵之间、花蔓之上生出数枚叶

子，有深凹的叶心和略带锯齿状的叶边，元代玉雕特征更为明显。

三 历史余音，空谷回响

在明代，玉器上的凌霄花纹饰似乎随着元代的灭亡而趋于衰退，但未彻底消失。北京海淀区魏公村明代万历三十七年（1609）御马监总理太监张赉墓出土的青玉凌霄花纹



图4 元代白玉凌霄花饰件
(中国国家博物馆藏)

带板(图5)和江西省南城县岳口公社游家港大队女冠山明益定王朱由木次妃黄氏墓出土的凌霄花纹玉带板上的凌霄花还有“开放”，但呈大气已过、生机尽失之态。扭曲的花柄上元代流畅弯曲的细脉纹变成两条毫无生气的阴线，花冠边缘线随意而模糊，只不过从如意云头状的花瓣、带齿边的叶子和长长的花柄，这些残留下来的外形，我们还能依稀认出它。似乎明代玉带板方方的框子，彻底束缚了元代凌霄花的无拘无束的豪放和张力。

最后，让我们看看自然界的凌霄花吧。据有关文献记载，凌霄是我国古老物种，古名“陵苕”或“苕”，凌霄之名始见于659年成书的《唐本草》。明代李时珍的《本草纲目》对它的性状有了较详尽生动的描述：

“俗谓赤艳，曰紫葳，此花赤艳故名。附木而上，高数丈，故曰凌霄。”“凌霄野生，

蔓才数尺，遇木则攀缘而上，高数丈，年久者藤大如杯。春初生枝，一枝数叶，尖长有齿，深青色。自夏至秋开花，一枝十余朵，大如牵牛花，头开五瓣，赭黄色，有细点，秋深更赤。八月结荚如豆荚，长三寸许，子轻薄如榆仁，马兜铃仁。”“如今处处皆有紫葳，大多生在山中，农家园圃也偶有栽种。初为蔓生，依大木，久延至巅，花黄赤，夏天始盛。”⁸

有幸，我们在乾隆皇帝的御题诗中也找到了凌霄花的形象，“翠蔓朱华袅袅柔，陆离摇曳足风流。饶伊纵有凌云志，不附乔柯叹末由”⁹。看来乾隆皇帝也没给凌霄花一个完全正面的评价。但从宋人诗、宋人画，以及元代、明代在等级最高的材质——玉上都曾经频繁使用凌霄花这个题材，推测在宋、元、明人心目中，将“凌霄向日，志存高远”这样美好的寓意，寄托在凌霄花上还算合理吧！



图5 明代青玉凌霄花纹带板（万历三十七年墓出土）

注释：

- 1 苏天钧：《北京西郊小西天清代墓葬发掘简报》，《文物》1963年第1期。
- 2 （清）小横香室主任：《清朝野史大观·卷九清朝艺苑》，上海科学技术文献出版社，2010，第216页。
- 3 （清）曹寅等：《全唐诗》卷四百二十五。
- 4 （清）曹寅等：《全唐诗》卷一百三十三。
- 5 （清）汪灏等：《广群芳谱》卷四十三。
- 6 （清）汪灏等：《广群芳谱》卷四十三。
- 7 （清）厉鹗：《宋诗纪事》卷九。
- 8 （明）李时珍：《本草纲目》卷十八上。
- 9 《清高宗（乾隆）御制诗文集》卷九十。

景德镇窑 青白釉水月观音菩萨像

武俊玲

时代：元（1271 ~ 1368 年）

尺寸：通高 65 厘米

出土信息：1955 年出土于北京市西城区定阜大街西口

元代景德镇窑青白釉水月观音菩萨像(图 1) 是首都博物馆典藏的国之瑰宝。此尊菩萨像头戴宝冠，宝冠上有一尊已残的小化佛，这是观音身份的重要标志。其广额丰颐，眼睑低垂，神态安详；跏趺而坐，右腿支起，左腿下垂；右臂搭于右膝上，左手支于身体左侧。姿态优美大方，为水月观音标准造型，给人以自然闲适之美感。上身着天衣，下身穿着长裙，胸前、天衣及下裙上垂挂联珠式璎珞，装饰繁缛，雍容华贵。全身肌肉塑造丰盈，给人以柔软细腻之美感，尤以面部和手足表现得最为生动，在青白釉的映衬下，更显优雅温婉。而最引人注目的是菩萨慈祥悲悯的眼神，似观照水中圆月，又似俯视芸芸众生，寓意深刻，传递出无穷的艺术魅力。

一 水月观音的形象及其思想内涵

（一）水月观音的造型样式

从现有资料看，各种质地的“水月观音”像的造型可分为三种，即结跏趺坐、站姿和如意坐。以下分别叙述。

1. 结跏趺坐水月观音像

此类观音像中菩萨结跏趺端坐，如现藏于美国弗利尔美术馆的一幅 968 年（北宋乾德六年）佛画¹。由于其有“南无大悲救苦水月观音菩萨”的榜题文字，故可明确其水



图1 元景德镇窑青白釉水月观音菩萨像（修复后）

月观音的身份。

对于这幅画像，于君方在《观音——菩萨中国化的演变》一书中说：“近来，潘亮文强调有必要在宗教仪式的脉络中研究这种图像。我赞同这种研究方法，也认为那即是揭开水月观音起源之谜的关键。”²

2. 站姿水月观音像

“水月观音，乘莲瓣，立于水中，注视水中之月，表三十三身中之辟支佛身。”³ 这种形象可能与民间传说有关。

传说观音菩萨来到姑苏城（今苏州），看到因为战火，不计其数的百姓枉死于兵刃之下。菩萨要施法力解救百姓的苦厄，于是，菩萨化身美妇向众人解释所诵经文为《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》。“其中有人问到：‘我闻得观世音菩萨游戏人间，各处时常现示宝相。不知我等这一班人，有没有福分看见菩萨之面？’菩萨道：‘有有有！……’”那人道：‘菩萨在于何处？’菩萨指着河边道：‘那河水中央，不是菩萨吗？’大家就向指示处看去，果然看见水中一个影子，现出七宝庄严之相，众人相率膜拜。那一天正好是月中，一轮圆月，照得寰宇通明，水中团团的月影也反映光辉，只见那菩萨的宝相，冉冉的（地——笔者注）走入月影中去，渐渐的隐没。”众人拜罢起身，那石台上的美妇已不知去向。大家方才恍然大悟，那美妇就是观音菩萨的化身。于是，“在那看见菩萨在水中显身的人里面，有一个丹青妙手，名叫邱子靖的，又将菩萨显身时的情形，用工笔画出，月影婆娑，水光荡漾，大士七宝庄严的法相现身其中，端的出神入化，名为‘水月观音’。此帧画像一出，一班善姓纷纷的求他绘画，或是借去临摹。

故在当时，人家所供养的菩萨画像，大半是水月菩萨，其余便是洒水观音了。相沿至今，苏常一带，民间私家所供，还以水月观音为多哩！”⁴

从这个传说的描述中分析，能够“走入月影”的菩萨应该是站姿，故而推断这个传说可能与站姿水月观音像之由来相关。

3. 如意坐水月观音像

于君方等学者以“如意坐”一词来表述坐姿造像中一腿垂于座下，另一腿或支起于座位平面，或搭于下垂之腿上的姿势。与前两种“水月观音”形象比较，这种姿势的最为常见，故通常所称“水月观音”一般指此种形象。下文所要讨论的“水月观音”也特指这种形象。

这种形象的水月观音像，即以首都博物馆藏元代作品（图1）为代表。

4. 其他样式的水月观音像

《佛光大辞典》中对“水月观音”的介绍为：“三十三观音之一。我国寺院所供奉之观音塑画像，作观水月影状。或谓即胎藏界曼荼罗观音院之水吉祥菩萨。有各种形象，据《图像经钞》卷七所说，水月观音坐于大海中之岩石上，垂左足，右足竖膝，与左膝相叉钩，面部微微仰，作思惟之相。另有三面六臂像，左三手分别持宝莲花、金轮、孔雀尾，右三手分别持利剑、宝珠、青莲花，身色如日光，坐于宝山上。又其图像于尊容钞载为，跏趺坐于岩石上之莲座，左手持未开莲花，右手结与愿印，由掌中出水。”⁵

据前人研究佛教美术的成果可知，多面多臂的神像大多与密教相关，故此记载中三面六臂像及结跏趺坐、左手持莲右手结与愿

印像都与典型的水月观音像不同，故本文不做讨论。

（二）水月观音形象产生的文献记载

水月观音形象，目前学界多依据唐代张彦远在其所著《历代名画记》中“周昉画水月观自在菩萨掩障，菩萨圆光及竹，并是刘整成色”及“周昉，字景玄，官至宣州长史。初效张萱画，后则小异，颇极风姿。全法衣冠，不近闾里。衣裳劲简，彩色柔丽。菩萨端严，妙创水月之体”⁶的记述，而认为是由中唐画家周昉（740～800年）创造的。

值得注意的是，在提及周昉所创水月观自在菩萨形象的记载中，并没有直接记载菩萨的身姿。

有观点认为周昉所创水月观音是依据《华严经·入法界品》中对观音菩萨所居之处的场景描述。经查，东晋佛驮跋陀罗译60卷本《华严经·入法界品》（入法界品第三十四之八）中的记述为“（尔时善财童子）登彼山上周遍推求。见观世音菩萨住山西阿，处处皆有流泉浴池，林木郁茂地草柔软。结跏趺坐金刚宝座，无量菩萨恭敬围绕”。其中“结跏趺坐”的记载，或许就是前述美国弗利尔美术馆所藏968年（北宋乾德六年）“水月观音菩萨像”形象的依据。

也有观点认为周昉创作的依据是唐代玄奘的《大唐西域记》。据《大唐西域记》记载：“秣刺耶山东有布咀落迦山，山径危险，岩谷欹倾。山顶有池，其水澄镜，派出大河。周流绕山二十帀（疑为“匝”字之误——笔者注），入南海。池侧有石天宫。观自在菩萨往来游舍。”⁷

在这两段记述中，岩石、池、水、林木、草地等环境因素是与菩萨形象相关的重要元素。或许画家是借鉴并融合了两段描述，使其共同构成画面，从而创造性地描绘出菩萨道场的美好环境。于是这些元素与“菩萨圆光（即头光、身光——笔者注）及竹”一并成为日后艺术家们进行创作、观者进行识别这一题材的主要标识。

（三）历代重要的水月观音造像

佛教在造像方面自古以来就有严格规定，甚至在清代有《造像量度经》对造像活动进行规范。这种情况虽然保证了历代造像的庄严，但在一定程度上也限制了画家和雕塑家们的自由发挥。

周昉创造出的“水月观音”形象，是对造像规定的打破。虽然只是局部有所创造，但为此后艺术家们的自由创作，开拓了巨大的空间。因此这一形象自产生以来便广受包括敦煌画师在内的艺术家们的青睐，“近来学者搜集更多例证，总数已超过三十幅。水月观音像的起源或许可以溯及八、九世纪，而且在这种图像的创作上，画家无疑扮演决定性的角色”⁸。

目前所知水月观音像的最早实物为敦煌出土的后晋天福八年（943）绢本像（图2⁹）。

也有观点认为“水月观音的名称虽然出现较晚，但类似的造像形式可谓源远流长，北朝以来一度流行的思惟菩萨像在某种意义上可以视作水月观音的祖型，至少在菩萨的造型、随意的坐姿和若有所思的神态等方面显示出明显的继承性”¹⁰，如大英博物馆收藏的两幅分别为五代及五代至北宋的绢本设



图2 后晋天福八年(943)水月观音菩萨像
(敦煌莫高窟藏经洞出土 法国吉美博物馆藏
图片由法国吉美博物馆提供)

色水月观音像。与中国国家博物馆收藏的北齐时期白石半跏思惟菩萨坐像(图3)相比,两幅晚期的绘画显示明显的与造像的相似和传承关系。

五代时期的水月观音仍为男性形象,多为半裸上身,斜披珞腋,周围场景较简单,但以水、月、圆光、竹及半跏趺坐姿为主要元素的基本特征都已具备了。

五代以来,不仅在画像方面,而且在雕塑造像方面也涌现了许多以“水月观音”为题材的菩萨像。

在石窟寺造像方面“始见于杭州西湖石

窟后汉乾祐二年(949)的‘朱知家镌观音像’,五代以后的水月观音像较多地出现在甘肃河西地区、重庆大足、安岳以及陕西北部石窟中……”¹¹

在金铜造像方面的代表作品,如中国国家博物馆收藏一尊1958年出土于浙江省金华市万佛塔塔基的五代十国时期铜鎏金水月观音像(图4)。再如北京艺术博物馆收藏的一尊辽代铜水月观音像(图5)。

除传统的木质、石质、金铜雕塑外,北宋时期浙江瓯窑也成功烧造了瓷塑水月观音菩萨像。其中以出土于浙江温州市郊梧埭白象塔的一尊青釉观音像为代表(图6)。另外还有一尊1979年江西省高安县东方红乡连锦砖瓦厂出土的宋代素胎白瓷水月观世音像¹²。

北宋水月观音像的面部特征开始出现女性化倾向,如四川安岳毗卢洞19号窟的水月观音像(图7)。到了南宋时期,这种女性化的面部特征更加明显了,如常州博物馆和衢州博物馆分别收藏的瓷塑观音菩萨像(图8¹³、图9¹⁴)。这种面部特征女性化的造像不仅出现在江南地区,还影响到了地处北方的金朝首都——中都(今北京地区),进而成为这个时代流行的审美风尚(图10¹⁵)。

这种变化也标志着观音菩萨走下了神坛,走进了世俗百姓心中。“水月观音作为观音信仰的有机组成部分,在造型和布局形式上与传统的佛教神祇有着较明显的区别。以其生动的画面、优美的造型和富有感染力的场景深受广大民众的喜爱,菩萨娇美的造型宛如盛装的世俗贵族少女,一改以往佛堂庄严肃穆的气氛,这种充满浓郁世俗气息、贴近百姓生活的宗教画面也正反映北宋以来佛教进一步世俗化和本土化的趋势。”¹⁶



图3 北齐武平四年(573)白石半跏思惟菩萨坐像
(中国国家博物馆藏)



图4 五代十国铜鎏金水月观音像
(中国国家博物馆藏)



图5 辽铜水月观音像(北京艺术博物馆藏
图片由北京艺术博物馆提供)



图6 梧埏白象塔出土的青釉观音像
(温州博物馆藏 图片由温州博物馆提供)



图7 安岳毗卢洞北宋水月观音像



图8 青白釉观音坐像（常州博物馆藏
图片由常州博物馆提供）



图9 南宋景德镇窑青白釉观音像
[衢州博物馆藏 南宋咸淳十年（1274）
史绳祖墓出土 图片由衢州博物馆提供]



图10 宋景德镇窑青白釉观音像

同时，水月观音像这一传统的汉传佛教造像题材也影响到了西夏佛教，例如甘肃瓜州东千佛洞的壁画也有水月观音的题材。西夏主要信奉的是藏传佛教。在西夏的石窟中能够见到水月观音像，这种现象提示我们，在西夏统治下的甘肃瓜州地区可能已经出现了汉传佛教与藏传佛教的交流与融合。这也为我们研究以信奉藏传佛教为主的元代大都地区（今北京）为何出现水月观音像这一问题提供了线索。

另外，于君方指出“水月观音也是西夏党项族艺术家的绘画主题，他们仿效汉地水月观音的造形，却也加入些许地方色彩……在西夏，水月观音扮演‘引路菩萨’的角色”¹⁷，这一论述也值得我们思考和研究。



图 11 元铜漆金水月观音菩萨像（开封博物馆藏
图片由开封博物馆提供 钟珊 摄）

元代的水月观音形象以首都博物馆藏的这尊景德镇窑青白釉水月观音菩萨像为代表（图 1）。中小型的瓷塑还有 1978 年出土于山东省茌平县肖王庄窖藏的高 19.4 厘米的青白釉水月观音菩萨像¹⁸和浙江省龙泉市出土的高 28 厘米的青釉水月观音像¹⁹。此外，黄春和先生对元代水月观音题材的圆雕造像进行过考察与研究²⁰，将其分为内地传统造像及受藏传造像影响的内地造像两种风格。前者如现收藏于北京广济寺的铜镀金水月观音像，后者如开封博物馆收藏的元代铜漆金水月观音菩萨像（图 11）。并且黄春和先生认为首都博物馆藏的元代青白釉水月观音菩萨像，“它的姿势和造型同广济寺铜镀金观音菩萨像基本一致，但装饰更加繁缛，手法更加细腻，形象更加生动，每一个亲眼目睹者无不为其传神的艺术魅力和精妙的工艺而叹服”。

为了更好地说明水月观音形象的演变过程，还需要了解明清时期的水月观音形象。

“明朝建立之初的洪武时期，佛像艺术没有太明显变化，基本承袭宋元风格。目前有几尊存世的洪武朝纪年造像可以反映这一时期佛像艺术的基本风貌。一尊是美国大都会博物馆收藏的洪武十八年（1385）木雕水月观音菩萨像……像背装藏洞木盖上有竖刻题记：……由此而知这尊木雕观音像的确切年代。如果没有这段题记，我们根据经验判断，一定会确定为宋元时期的作品。”²¹（图 12）

河北正定隆兴寺摩尼殿佛坛的太师壁后悬塑一尊观音菩萨像（图 13）。尽管姿态与经典的水月观音像有所区别，但其仍属于坐于岩石之上的观音菩萨像，而且艺术家对其所处的环境进行了细致的描绘和塑造。据此

图 12 明洪武十八年（1385）木雕水月观音菩萨像
（美国大都会博物馆藏）

Period: Ming dynasty (1368—1644)
Date: dated 1385
Culture: China
Medium: Wood (willow) with gesso and traces of pigment; single woodblock construction
Dimensions: Overall (without base): H. 30 1/4 in. (76.8 cm); W. 18 in. (45.7 cm) ; D. 13 1/2 in. (34.3 cm)
Classification: Sculpture
Credit Line: Anonymous Gift, in memory of Edward Robinson, 1953
Accession Number: 53.196



图 13 河北正定隆兴寺摩尼殿观音菩萨像

形象可知，此时的“水”已从“山顶有池，其水澄镜”的静止状态发展成为波澜壮阔的海水。据记载，此像重塑于明嘉靖四十二年（1563）。

首都博物馆藏有另外一尊塑于嘉靖四十二年（1563）的三彩琉璃水月观音菩萨像（图14）。“此像头梳高髻，面目隽秀，神态安详……半跏坐于象征观音道场补怛洛迦山的岩石形台座上，姿态自然闲适……台



图14 三彩琉璃水月观音菩萨像
[明嘉靖四十二年（1563）]

座正面雕有一条飞腾的蛟龙，象征观音坐于海岛上，龙是其坐骑。座后有‘嘉靖四十二年正月匠人口’墨书题记。体态优美大方，形象秾丽丰肥，色彩富丽华贵，工艺繁复独特，是一尊难得的观音造像珍品”²²。

但笔者以为这尊像台座上雕塑的龙是艺术家基于已有水月观音形象的一种创新，即当时艺术家为了适应观音座位从山顶池边演变为海岛岩石上的变化，而基于海的主题塑造了龙，以达到烘托主题的效果。

除了典型的水月观音像外，为了适应世俗百姓对观音形象的需求，水月观音也出现了多种不同样式。如戴毗卢帽者（图15）、男相者（图16），以及继承了开封博物馆所藏元代铜漆金水月观音菩萨像形象特点者（图17）等。

到了明清时代，随着佛教世俗化的发展，观音菩萨的形象亦更加世俗化，甚至发展出“送子观音”形象（图18）。但由于世俗化，“送子观音”的形象并不局限于以水月观音为基础的造型，也有以其他造型为基础者。

（四）水月观音像所体现的佛教思想内涵

在目前已知的经典和相关仪轨中尚未发现观音与水、月的关联。但正如于君方所论述，“水、月等意向显然代表世俗森罗万象的‘空’与‘虚幻’本质，有些佛教经论以及僧俗二众的著作正是如此运用这些意向”²³。



图 15 戴毗卢帽的水月观音像
[明万历三十一年(1603)]



图 16 清男相的水月观音像



图 17 清水月观音像



图 18 明送子观音像(以水月观音为形象基础)

二 元代景德镇窑青白釉水月观音菩萨像

（一）修复情况

首都博物馆收藏的元景德镇窑青白釉水月观音菩萨坐像是元大都城址范围内出土的重要文物之一。此尊造像由于出土地点明确，因此为研究元代瓷塑提供了重要的实物资料及准确的断代依据。

此像在出土时就已残损，后经考古修复。

2004 年为首都博物馆新馆展陈进行了专业修复（图 19），带队修复的是南京博物院修复专家王勉老师，他主要修复的内容包括：补配了左耳耳饰；补配并替换了原用石膏修复的双手共 9 个指尖、双脚全趾和衣折等；修复了缺损的串珠并粘接加固了裂隙等，胸前窑裂予以保留。

（二）产地

目前文博界公认此像烧造于景德镇。



图 19 2004 年修复前、后对比照片（左为修复前，右为修复后）

（三）造型艺术

此尊造像以优美的艺术造型、精湛的烧造工艺、独特而完美的艺术风格，展现了元代雕塑艺术、佛教造像艺术和景德镇窑瓷塑烧造工艺的最高水平，为首都博物馆重要藏品之一。

此像胎质洁白细密，通体施青白釉，釉色白中泛青，色泽柔和，制作工艺无与伦比。整体塑造精准大方，采用了塑、捏、压、琢等不同手法塑造头部、身体和四肢等部位，然后对不同部位进行细致修整，最后对菩萨面部及神态进行刻画。另外，局部塑造也一丝不苟，尤为突出的是宝冠，冠正面安有一尊小化佛（阿弥陀佛坐像），为观音菩萨身份的标识，冠的背面是一朵瓷塑盛开莲花。最为特别的是宝冠为单独烧造，可以取下，这又大大增添了烧造的难度。另外，菩萨的右肘搭于右膝上，整个右臂悬垂于膝前，这一细节也是工艺精湛的重要体现。与同时代、同材质的水月观音像进行比较，我们不难看出，其他瓷质观音像乃至金铜造像中以膝支撑手臂之处均靠近腕部，制作难度相对较低，整体造型也没有此像优美。可以说这尊像将观音菩萨自在安详的宗教气质和内涵刻画得淋漓尽致，体现了元代景德镇高超的瓷塑水准。

（四）造像风格

瓷塑造像的制作既不同于金铜造像，其受到瓷土、烧成等客观条件的限制更多，也更为复杂；也不同于日用陶瓷需求量那样巨大，器形与图案会随社会需求的变化而产生较快的转变。因而对其风格因素的判断成了

研究工作中的一个重点。

以北京艺术博物馆收藏的一尊元代晚期景德镇窑青白釉加漆描金释迦牟尼佛像（图20）和上海博物馆收藏的一尊元代景德镇窑青白釉药师佛像（图21）为例，这两尊像都既有鲜明的汉地造像特点，也体现明显的藏传佛教造像特点。前者发髻高大，形如塔状，束腰，衣褶多，双腿结跏趺坐的宽度较窄，更多地表现出受藏传佛教影响的因素。后者发髻较平缓，衣褶有宋代造像的遗风，这些都表现了汉传佛教造像的因素，但其面部写实性强，胸肌较高、束腰等特点也明显受到了藏传佛教造像影响。因而可以推定这是一种新的造像风格——汉藏风格。

与这两尊佛像相同，元代景德镇窑青白釉水月观音菩萨像也体现了汉藏融合的特点，如躯体结构匀称，造型严谨规范，面相方正端丽，装饰繁复，明显融入藏传佛教的造像量度和审美元素，但又不失宋代衣褶略显自然随意的汉传佛教造像风格。因此可以认定此像亦为汉藏风格的塑像。由此可见，汉藏融合的现象在当时陶瓷造像上反映得较为普遍，已成为艺术发展的潮流。元代中国重新实现大一统的政治局面，统治者对各种宗教采取兼容并蓄的政策，而对佛教尤其尊崇，这给佛教和佛像艺术提供和创造了较大的发展空间。正是由于国家的统一和统治者的大力扶持，元代的佛教造像艺术才重新焕发生机与活力，展现了新的时代艺术特征。同时元代藏传佛像艺术的传入不仅丰富了内地佛像艺术的形式和风格，也极大地促进了汉藏佛像艺术的双向交流与融合。此尊水月观音菩萨像便是在这样的历史与文化背景下产生的。

（五）景德镇窑青白釉水月观音菩萨像产生的社会历史背景

关于陶瓷质观音塑像研究，已有罗茜的硕士学位论文《中国古代的陶瓷观音塑像研究》²⁴及张婧文的《从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化》²⁵。

其中张婧文在《从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化》一文中对陶瓷质地观音塑像的出现及流行原因已有阐述。但笔者还略有拙见，即陶瓷质地佛教造像的出现与崇佛信仰的关系不大。自鸠摩罗什译出《大乘妙法莲华经》以来，其中的《观世

音菩萨普门品》就被广为宣扬，乃至后世另行单本流通，并被称为《观音经》，可见其影响之大。唐代，普陀山成为观音菩萨的独立道场，可见其影响之深入。因此可知后人描述“家家阿弥陀，户户观世音”并非虚言。但从考古发掘来看，至今都未见从瓷器创烧直至五代时期的瓷塑佛教造像。由此推测在这一阶段，人们仍以石雕、木雕、泥塑及金铜铸造等传统的造像方法为主。若此说成立，那么瓷塑佛像的出现就与宗教信仰的关系并不密切。是故，笔者以为应与材质的选择、瓷塑工艺发展以及瓷胎与釉料成分的变化等有关。



图 20 元青白釉加漆描金释迦牟尼佛像（北京艺术博物馆藏 图片由北京艺术博物馆提供）



图 21 元景德镇窑青白釉药师佛像（上海博物馆藏 图片由上海博物馆提供）

1. 时代历史背景

宋代以前，景德镇的名称有多个，诸如新平镇、昌南镇、陶阳镇等。北宋真宗景德年间，皇帝赵恒派人到昌南镇，在此定制皇家御用瓷器，特许器底书“景德年”款，并将其年号“景德”赐给昌南镇作地名。

北宋建立以来，社会恢复安定，生产得以发展，制瓷业也进入一个“百花齐放”的繁荣时期，各地名窑名瓷不断涌现。其中汝窑、官窑、哥窑、钧窑、定窑等均堪称一代名窑，成为当时制瓷水平的代表。此时景德镇以烧造青白瓷为主，制瓷技术日益成熟，规模迅速扩大，质量也有很大提高。

两宋以来战乱频发，北方诸多重要窑窑纷纷衰落。景德镇因地理位置的缘故而远离战乱。大量陶瓷匠人南迁至景德镇，并带来了各窑场的技艺与特点。景德镇的陶瓷工艺在此基础上大量吸收其他窑场经验，取得长足进步。

宋代景德镇瓷工已经熟练掌握各种器物的成型方法，还出现了较细致的分工。瓷工们对成型质量非常讲究，坯胎已做得很薄，坯体表面也加工得十分精细，再辅之刻花、篦点、篦纹和印花装饰，与青白釉相互配合，相互辉映，使青白瓷真正取得优雅温和、光致茂美的艺术效果。在瓷塑方面，景德镇尤以造型精细见长，“使其较之潮州窑观音塑像更具审美性”²⁶。到了元代，随着制瓷工艺的不断创新发展，以及瓷胎成分的改善，终于能烧造出上述“悬臂”这般形象生动、技术高超的瓷塑作品。

至元十五年（1278），忽必烈王朝在景德镇设置浮梁磁局，由工部或将作院管辖。《元史·百官四·将作院》载：“浮梁磁局，秩正九品。至元十五年立。掌烧造磁器，并

漆造马尾棕藤笠帽等事。大使、副大使各一员。”²⁷浮梁磁局专门烧造宫廷及皇家用瓷，制作出一批高水平瓷器，促进了元代瓷业的发展。

2. 制瓷工艺的发展背景

其一，材质的选取。张婧文在“陶瓷材质的优势”中阐述了宋辽金时期铜缺乏的问题。而罗茜指出“据《宋史》记载：‘开宝三年，民铸铜为佛像、浮图及人物之无用者禁之，铜铁不得阑出蕃界及化外。’可见，北宋的铜禁政策也使民间不得不放弃以金铜材料铸造佛像。此时陶瓷业的迅速发展，使各具特色的陶瓷佛教造像逐渐盛行”²⁸。

其二，笔者以为陶瓷相较于其他材质的优势，体现在塑造阶段的“直观可视性”方面。石雕、木雕造像需要先开凿出轮廓再精雕细琢方可成形。金铜造像需要制作模范以供铸造，铸造之后还要去除外范、打磨、鎏金或彩绘才算完成。这些造像的方法不利于普通人参与其中。而陶瓷塑像继承了泥塑造像在塑造成型过程中直观可视的特点，不仅方便塑造者的工作，能直接制作出符合市场需求的产品，而且便于文人参与设计和创造。这样，不仅单体造像得以更加美观，而且能创造出新的题材样式。

其三，瓷胎及釉料配方的变化。北宋之前，景德镇制瓷还没有使用高岭土做瓷坯原料，仅用瓷石做原料。这种单一的原料制胎，史称“一元配方”。用瓷石制成的坯，在高温下易变形。为减少变形，陶瓷工匠就要把器物底足加厚加重，以承受上面的压力，这样瓷器的造型风格受到一

定影响。“南宋时，景德镇窑因上层优质瓷石资源的枯竭，而不得不采用质量较次的中下层瓷石作为制胎原料，所以此时塑像胎质不如北宋时期坚细洁白。”²⁹“元代是景德镇窑观音塑像的生产高峰，无论是数量还是质量，在全国范围内都是首屈一指。这均依托于元代景德镇窑在制瓷工艺上的巨大变革。首先，就其制瓷原料而言，在原来仅用瓷石制胎的基础上，又引入了一种含铝量较高的原料——高岭土，这就是著名的‘二元配方’。‘二元配方’的使

用增加了胎料中的氧化铝含量，提高了瓷胎的烧成温度，这样能减少焙烧过程中的变形率，增强胎骨的硬度，提高瓷器的透明度和白度。其次，从元代开始，景德镇的制瓷工匠在釉料的配制上也进行了大胆改革。景德镇窑在五代和宋代使用的釉料大部分属于高石灰釉或石灰釉，其特性是钙、铁含量偏高而钾、钠含量偏低，致使釉的流动性较大。而元代改为使用石灰—碱釉或碱—石灰釉，致使釉中氧化钙含量大大降低，氧化钾与氧化钠含量则相应提



图 22 元景德镇窑青白釉观音菩萨结跏趺坐像
(美国纽约大都会博物馆藏)

Period: Yuan dynasty (1271 – 1368)
Date: late 13th – early 14th century
Culture: China
Medium: Porcelain with relief decoration under bluish white glaze (Jingdezhen Qingbai ware)
Dimensions: H. 20 in. (50.8 cm); W. 12 in. (30.5 cm); D. 8 in. (20.3 cm)
Classification: Ceramics
Credit Line: Gift of Edgar Bromberger, in memory of his mother, Augusta Bromberger, 1951
Accession Number: 51.166

高，这样就提高了釉的高温黏度，增大了釉的熔融温度范围而改变了从前流动性大，易于烟熏的毛病。”³⁰首都博物馆收藏的元青白釉水月观音菩萨像即是在这样的基础上烧造而成的。“首先是制胎原料的进步，减少了器物的变形，因而能制作更加大型的塑像，并且提高雕刻的精细程度。”³¹所以元代瓷观音像传世不少，其中著名的有收藏于美国纽约大都会博物馆的一尊元青白釉观音菩萨结跏趺坐像³²（图 22），还有收藏于英国维多利亚和阿尔伯特博物

馆的一尊元青白釉观音菩萨自在坐像（图 23）。首都博物馆收藏的元青白釉水月观音菩萨像与元代之前的作品及大都会博物馆、维多利亚和阿尔伯特博物馆的藏品相比，不仅釉面莹润，璎珞及衣纹处理均更加精细，而且整体高度达 65 厘米，是目前所知体量最大、制作最为精美的一尊元代青白釉观音像，可谓元代陶瓷观音塑像的代表作。

当我们了解了以上内容后再审视这些陶瓷塑像时，不仅要欣赏它们的美丽，还应

图 23 元景德镇窑青白釉观音菩萨自在坐像
（英国维多利亚和阿尔伯特博物馆藏 图片由英国维多利亚和阿尔伯特博物馆提供）

Period: Yuan dynasty (1271 - 1368)
Date: late 13th - early 14th century
Culture: China
Medium: Porcelain with relief decoration under bluish white glaze (Jingdezhen Qingbai ware)
Dimensions: H. 20 in. (50.8 cm); W. 12 in. (30.5 cm); D. 8 in. (20.3 cm)
Classification: Ceramics
Credit Line: Gift of Edgar Bromberger, in memory of his mother, Augusta Bromberger, 1951
Accession Number: 51.166



该对其有如下的认识。陶瓷业在宋辽金时期代表了当时最新的，也是最高水平的科技成果。陶瓷塑像在制作过程中也存在一定的困难，比如瓷塑在成形阶段多是空心泥胎，这就要求泥胎既要有一定厚度以支持塑像，但又不能太厚而不利于其阴干定型。又如瓷塑在烧成时会因失去水分而有一定程度的“收缩”，据此可以想见这些瓷塑在烧成前的体量，并推知其在塑造、搬运、装入匣钵等工序中的难度，而且收缩可能导致塑像开裂或扭曲变形，这些都需要瓷塑工匠利用其纯熟的技艺予以掌控。

3. 青白瓷

青白瓷是中国陶瓷史上一个重要的品类，因其釉色介于青、白两色之间，青中有白，白中显青，故被称作“青白瓷”。又因其胎体细白温润，釉色青白淡雅，故又享有“饶玉”（即饶州之玉，因景德镇在宋代属饶州管辖）之称。青白瓷创烧于北宋，南宋时以景德镇为中心形成了南方青白瓷系，除景德镇外，安徽、湖北、福建、广东等地都有烧青白釉瓷器的窑场，但以景德镇窑为代表。“青白瓷”一词出现在宋代，在不同历史时期的文献中有不同的称谓。宋元之际蒋祈《陶记》曰：“若夫浙之东西，器尚黄黑，出于湖田之窑者也；江、湖、川、广器尚青白，出于镇之窑者也。”³³书中不仅将这种瓷器称为“青白”瓷，而且明确指出长江流域崇尚青白瓷，产地为景德镇。“影青瓷”这一称谓，乃清代以后对青白瓷的别称。如民国刘子芬《竹园陶说》载：“近年出土之器甚多，有一种碗、碟，质薄而色白，微似定，市肆中人呼为映青，以其釉汁微带青色也。据言出自江西，为宋时所制……”³⁴（笔

者句读）。许之衡《饮流斋说瓷》谓：“素瓷甚薄，雕花纹而映出青色者谓之影青”³⁵（笔者句读）。也有人称之为“罩青”，如民国邓之诚《骨董琐记》曰：“宋定白而不莹，其莹者罩青也。”³⁶虽然青白瓷有诸多别名，但其釉色介于青、白两者之间，具有青中显白、白里泛青、纯净如玉的特点，且青白瓷之名在宋元时期已经开始使用并延续了几百年，故仍称之为“青白瓷”显得更直观也更准确。元代大量烧造的青白瓷，其釉色也符合当时“国俗尚白”的风尚。根据笔者多年文物工作经验，元代的青白瓷比宋代的青色要深，没有宋代青白瓷那样明净淡雅，透光度略差；胎体一般比宋代厚重饱满，装饰方法也较宋代青白瓷更为丰富，光素无纹饰的器物很少见。首都博物馆所藏元代景德镇窑青白釉水月观音菩萨像，堪称代表性作品，其瓷塑技艺代表了元代景德镇青白釉瓷塑的最高水平。时至今日，人们不禁为元代景德镇陶瓷大师的勤劳智慧所叹服，仍要颂扬他们对中国乃至世界陶瓷工艺的伟大贡献。

三 总结

综上所述，本文对馆藏元代景德镇制作的水月观音像的认识可以归纳为以下四点。

首先，历史上水月观音像有三种不同的样式，馆藏水月观音像是其中最标准和最规范的一种样式。

其次，最为常见的水月观音形象为唐代画家所创立，它的产生是佛教艺术中国本土化的结果。从历史发展的角度来看，

这一形象从反映宗教思想发展为迎合民间审美崇尚，正是佛教不断本土化、世俗化的重要体现。首都博物馆的这尊水月观音像以庄严妙好的形象、完美的造型、精致的工艺等，充分展现了世俗审美情趣和时代艺术特点。

再次，水月观音菩萨像是中原流行的观音造型样式，在一般情况下，大多数造像表现了中原地区的风格特点。但是在元代尊崇藏传佛教、流行藏传佛教造像艺术的特殊历史背景下，首都博物馆收藏的这尊元代水月菩萨像吸收和融入了藏传佛教造像艺术的

元素，表现了汉藏融合的鲜明风格。

最后，首都博物馆藏元青白釉水月观音菩萨像，是目前所知体量最大、最为精美的一尊元代青白釉观音像，是瓷质造像的杰出代表，不仅体现了极高的雕塑艺术水平，而且体现了极高的陶瓷制作工艺水平，反映出元代景德镇陶瓷和中国陶瓷工艺取得的最新、最高的艺术与工艺成就。

（该文刊发于《文物天地》2016年第8期，有改动）

注释：

- 1 参见：<http://bbs.artron.net/thread-2224569-1-1.html>。
- 2 于君方：《观音——菩萨中国化的演变》，陈怀宇、姚崇新、林佩莹译，商务印书馆，2012，第244页。
- 3 星云大师监修，慈怡主编《佛光大辞典》，佛光文化事业有限公司，1988，第514～515页。
- 4 普通编注《观音菩萨传》，文化艺术出版社，2012，第210～211页。
- 5 星云大师监修，慈怡主编《佛光大辞典》，佛光文化事业有限公司，1988，第1486～1487页。
- 6 （唐）张彦远：《历代名画记》，浙江出版联合集团、浙江人民美术出版社，2011，第55、163页。但笔者对前一部分的引文断句为“周昉画水月观自在菩萨，掩障、菩萨圆光及竹，并是刘整成色”。
- 7 （唐）玄奘、辩机：《大唐西域记》，季羡林等校注，中华书局，1985，第861页。
- 8 于君方：《观音——菩萨中国化的演变》，陈怀宇、姚崇新、林佩莹译，商务印书馆，2012，第240页。
- 9 图片由“东方IC”（法国大皇宫博物馆联盟在华代理）提供。
- 10 参见：《走下神坛：水月观音透视（上）》，凤凰网佛教，http://fo.ifeng.com/tupian/yishu/detail_2010_04/29/1470652_2.shtml。
- 11 参见：《走下神坛：水月观音透视（中）》，凤凰网佛教，http://fo.ifeng.com/tupian/detail_2010_05/04/1481557_0.shtml。
- 12 刘裕黑、熊琳：《宋代观音瓷雕像》，《文物》1987年第9期，第25页。
- 13 此像于1978年出土于江苏省常州市区宋井，现收藏于常州市博物馆。张柏主编《中国出土瓷器全集·7江苏、上海》，科学出版社，2008，第137页。
- 14 此像的年代被确定为南宋，其出土于浙江衢州南宋咸淳十年（1274）史绳祖墓。现收藏于衢州博物馆。
- 15 此像1964年出土于北京丰台区金代瓦窑塔基中，现收藏于首都博物馆。

- 16 《走下神坛：水月观音透视（中）》，凤凰网佛教，http://fo.ifeng.com/tupian/yishu/detail_2010_05/06/1489727_0.shtml。
- 17 于君方：《观音——菩萨中国化的演变》，陈怀宇、姚崇新、林佩莹译，商务印书馆，2012，第249页。
- 18 张柏主编《中国出土瓷器全集·6 山东》，科学出版社，2008，第189页。
- 19 张柏主编《中国出土瓷器全集·9 浙江》，科学出版社，2008，第216页。
- 20 黄春和：《汉传佛像时代与风格》，文物出版社，2010，第193～198页。
- 21 黄春和：《汉传佛像时代与风格》，文物出版社，2010，第206页。
- 22 黄春和：《汉传佛像时代与风格》，文物出版社，2010，第240～241页。
- 23 于君方：《观音——菩萨中国化的演变》，陈怀宇、姚崇新、林佩莹译，商务印书馆，2012，第241页。
- 24 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012。
- 25 张婧文：《从陶瓷观音造像看观音信仰的中国化》，《南方文物》2014年第2期，第125页。
- 26 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012，第22页。
- 27 《元史·百官四》卷八十八，中华书局排印本，第2227页。
- 28 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012，第29页。
- 29 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012，第22页。
- 30 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012，第22～23页。
- 31 罗茜：《中国古代的陶瓷观音塑像研究》，硕士学位论文，景德镇陶瓷学院，2012，第30页。
- 32 美国大都会艺术博物馆网站，<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42488>。
- 33 （宋）蒋祈：《陶记》，转引自白焜《宋·蒋祈〈陶记〉校注》，《景德镇陶瓷·陶记研究专刊》1981年S1期，第39页。
- 34 （民国）刘子芬：《竹园陶说》之“八杂说”，《美术丛书·40·四集·第十辑》，浙江人民美术出版社，2013，第265页。
- 35 （民国）许之衡：《饮流斋说瓷》，《美术丛书·26·三集·第六辑》，浙江人民美术出版社，2013，第202页。
- 36 （民国）邓之诚：《骨董琐记》“白瓷”条，邓珂增订点校，中国书店，1991，第69页。

景德镇窑青花凤首扁壶

裴亚静

时代：元（1271 ~ 1368 年）

尺寸：高 18.7 厘米，口径 4 厘米

出土信息：1970 年出土于北京市西城区旧鼓楼大街豁口

一 元青花凤首扁壶的发现与同出窖藏瓷器研究

20 世纪 70 年代初，北京市标准件四厂工人在旧鼓楼大街豁口明清北京北城墙下挖土摔砖坯时，发现一处瓷器窖藏，北京市文物考古工作队的于杰和黄秀纯赶往现场，发现是一处瓷器窖藏，被埋在明代北城墙下的元大都居住遗址内。清理时发现窖藏瓷器放在一个大缸里，上面扣着一个铁锅。窖藏瓷器多有破损，两位考古工作人员将碎片从土中筛了出来，并将瓷片进行拼对粘接，拼好的瓷器中就有一件青花凤首扁壶，大概有 1/3 缺失，当时由魏群先生用石膏对缺失的部分进行了第一次修复，并在修补处画出缺失的花纹¹（图 1）。窖藏包含 16 件瓷器²，包括 10 件（套）元青花瓷器和 6 件青白瓷器。

青花瓷器包括凤首扁壶、花卉纹盏托 1 对（图 2）、龙纹碗 2 件（图 3）、龙纹盘 5 件（图 4）。影青器包括影青高足碗 2 件、碗 2 件、带流小灯碗 1 件、高足小酒杯 1 件。其中两件影青碗碗底用墨书写八思巴文“张”或“章”³。最为精美别致的便是这件青花凤首扁壶。

自从旧鼓楼大街元代瓷器窖藏被发现，元青花凤首扁壶发表之后，相关专家开展了一系列的研究，从各方面论述了自己的观点。冯先铭先生最早对当时国内保定元代瓷器窖藏、北京旧鼓楼大街窖藏等出土的元青花瓷器进行了探讨，提出元青花的分期和起源问题，他认为如果将元代分为早、中、晚三期，那么与旧鼓楼大街元青花同时出土的两件枢府釉瓷器的烧造当在元代中期或之前。元青花继承了磁州窑的釉下彩绘传统技法，在器型和纹饰方面也有所借鉴，同时，元青花与吉州窑釉下彩绘也有密切的联系。⁴ 赵光林



图 1 青花凤首扁壶



图2 青花花卉纹盖托（一对）



图3 青花龙纹碗



图4 青花龙纹盘

先生认为元青花凤首扁壶是由晋唐时期的天鸡壶发展而来，并吸收了我国北方游牧民族辽金时期马镫壶的造型，是对马镫壶造型艺术的发展和提炼。⁵ 马希桂先生认为元大都出土的这批青花瓷，大多数浓重青翠艳丽，使用的是来自伊斯兰地区的“苏泥勃青”料。⁶ 龙霄飞认为元青花瓷器窖藏位于元大都繁华的贸易场所，扁壶和两件盏托是作为茶具来使用的，扁壶也不能排除作为酒器使用的可能。⁷ 扬之水通过追寻酒榼与酒盎的渊源，以及对比青花凤首扁壶与辽三彩水波流云纹注壶，认为扁壶凤冠披垂的毛羽和凤尾之端分别随势做成扁壶的一对系，认为青花凤首扁壶的功能为酒盎。⁸

二 青花凤首扁壶独特的造型和装饰

（一）独特的造型

青花凤首扁壶整体塑造为凤的造型，小口，扁腹，椭圆形圈足。壶以凤首为流，用镂空的方式做出凤的喙，两侧各有一出孔，凤眼则用青花画出来。凤首流采用立体造型，凤身则以绘画的方式展现。凤颈后用留白的方式来表现羽毛，背部的羽毛画出鳞片，凤的双翼垂于扁壶两侧。后面的凤尾巧妙地做成壶柄，卷草形凤尾分列于壶柄两侧。壶的下半部分为折枝莲花，整体来看，好像一只飞凤翱翔于莲花丛中。青花凤首扁壶采用进口的苏泥勃青料（以下简称“苏料”）进行

绘画，这种钴料中铁的成分多于锰的成分，纹饰笔触中会出现一些铁的结晶斑，青花颜色浓重鲜艳，使用苏料绘画更加突出了凤于莲花丛中展翅欲飞之动感。壶整体采用立体的凤首与壶腹绘画凤身和莲花的组合，既满足了立体感的呈现，又充分利用了绘画的形式，为雕塑与绘画的结合。

（二）扁壶上的凤纹

凤是古代神话传说中一种非常神奇的动物，也是古代艺术品中一种常见的装饰题材，不同尾翼的凤凰或者鸾凤装饰在宋代建筑及艺术品上已经普遍出现。1982年浙江德清武康银子山出土一批南宋时期的金银首饰，其中有一对银鎏金凤凰衔花簪⁹（图5），一枝簪子凤尾为卷草式，一枝凤尾为散锯齿式，这对簪子现藏于德清县博物馆，曾在2015年浙江省博物馆“中兴纪胜——南宋风物观止”展上展出。鸾凤或凤凰或为一雌一雄，或为同一性别。根据尾部的不同特征来区分雌雄，一种为散的锯齿状尾，一种为卷草式尾。北宋李诫《营造法式》中附有鸾凤插图¹⁰（图6），图中散锯齿式尾为“鸾”，另一图两只不同尾部的称为“凤凰”，那么卷草式尾则为“凤”，锯齿状尾则为“鸾”或“凰”。宋代漆器、铜镜和吉州窑瓷器上也有鸾凤花纹，两者或同时出现，或单独出现，倪亦斌先生对鸾凤的考释已有专论¹¹。元代鸾凤纹更多出现于各类艺术品中，同样也多用于元青花瓷器的装饰，如英国大威德基金会收藏的“至正十一年”铭青花云龙纹象耳瓶，在其颈部青花蕉叶纹及题记下面一面绘有卷草式凤，一面为有锯齿状尾凤的鸾

凤纹饰。¹² 伊朗国家博物馆收藏的青地白花凤凰穿花纹菱口盘¹³中部也有双鸾双凤相间穿花的装饰（图7）。红海沉船中也出水一件残的元青花罐，其肩部绘画鸾及麒麟穿莲花纹。¹⁴ 据《营造法式》插图可知，首都博物馆藏这件青花凤首扁壶凤纹应属于“凤”。也有单独的鸾或凤出现的情况，如故宫博物院收藏的元青花凤穿莲花纹执壶¹⁵，是鸾与莲花竹石的组合。

鸾凤纹在元青花瓷器上非常多见，鸾凤常与牡丹、莲花、菊花、云纹或麒麟进行组合装饰。莲花飞凤是元青花瓷上较为常见的一种装饰花纹。目前所见，除凤首扁壶外，凤穿莲花还见于伊朗国家博物馆收藏的青花凤凰瑞兽穿花纹四系扁壶¹⁶，扁壶一面是孔雀飞翔于山石牡丹丛中，一面绘画鸾与麒麟穿梭于莲花丛中。河北保定

元代瓷器窖藏出土的两件青花海水白花龙纹八棱梅瓶，其四个云肩中分别装饰鸾穿莲花、凤穿莲花（图8）及麒麟穿莲花¹⁷。鸾凤穿莲花既可以作为主体纹饰，也可以作为辅助纹饰。

除了元代瓷器外，同时期的其他艺术门类上也经常有鸾凤纹装饰，如1966年北京桦皮厂附近的明城基下出土了雕刻精致的汉白玉锦地双凤麒麟石刻¹⁸（图9），在海棠形开光内，花丛之中一鸾一凤上下翻飞，凤的形象虽与首都博物馆藏元青花凤首扁壶上的凤不完全相同，却也可以看出仍是一雌一雄。美国大都会博物馆也收藏一件元代鸾凤纹刺绣（图10），其尺寸为143.2厘米×134.6厘米。四角为花瓶内插缠枝花卉纹，中心为用金线绣制的一鸾一凤团形图案，鸾凤之间绣有火珠，非常精美。鸾凤是元代艺



图5 银鎏金凤凰衔花簪（德清县博物馆藏）

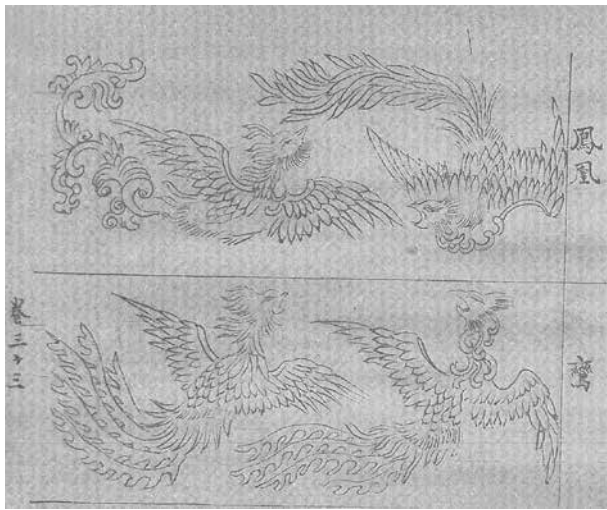


图6 （宋）李诫《营造法式》鸾凤插图



图7 元青花大盘鸾凤纹局部
(伊朗国家博物馆藏)



图8 八棱梅瓶凤穿莲花纹云肩局部
(左:河北博物院藏。右:故宫博物院藏,
图片由故宫博物院提供,赵山 摄)



图9 汉白玉锦地双凤
麒麟石刻



图 10 元代鸾凤纹刺绣
(美国大都会博物馆藏)

Credit Line: Purchase, Amalia Lacroze de Fortabat Gift, Louis V. Bell and Rogers Funds, and Lita Annenberg Hazen Charitable Trust Gift, in honor of Ambassador Walter H. Annenberg, 1988
Accession Number: 1988.82

术品上的独特装饰花纹，或同时出现，或单独与莲花、牡丹相伴出现。

(三) 以凤首为造型的瓷器

中国古代瓷器中很早就有以自然界中的动物来进行立体装饰的，比如隋代的鸡头壶¹⁹、蛙形水盂等。凤是中国古代一种寓意吉祥的传说中的动物。元代瓷器除了以凤纹作为花纹之外，还以凤为造型，比如首都博物馆这件青花凤首扁壶。此外，韩国新安沉船中出水了元代的青白釉凤形小水注²⁰（图 11），其柄部贴塑了三条泥条，作为凤尾装饰，看起来应为鸾。东南亚也发现过小型的青花凤

形水注²¹（图 12），其凤尾直接卷起而为壶的柄部，这件壶应为凤。

无独有偶，1998 年新疆伊犁哈萨克自治州霍城县芦草沟镇西宁庄村征集到一件元青花凤首扁壶²²（图 13），现藏于伊犁哈萨克自治州博物馆。这件凤首扁壶和首都博物馆藏品非常相似。新疆那件扁壶凤首和柄部已残。虽然凤首已残，但残存的部分和首都博物馆的凤首比较，还是能看出区别，新疆扁壶的凤首毛发更为简洁、粗放，首都博物馆扁壶凤首毛发更为复杂、细腻。两件凤首扁壶的最大区别在于凤的尾部，首博扁壶的凤尾为卷草状，两条卷草状尾分别绘于壶柄两侧。新疆扁壶的凤尾为散锯齿状，四条凤尾分布于壶柄两侧。通过对两件扁壶凤首和凤尾的比较，推测可能是雌



图 11 青白釉凤形水注（新安沉船出水
韩国国立中央美术馆藏）



图 12 元青花凤形水注（东南亚出土）



图 13 青花凤首扁壶（伊犁哈萨克自治州博物馆藏）

雄性别区别。从花纹看，凤身下面的莲花纹绘于扁壶下面的空白处，莲枝、莲花、莲叶的起点和走势也各不相同。此外，两件扁壶底足上的花纹也不同，首都博物馆扁壶为覆莲装饰，大小莲瓣相间，新疆扁壶底足上的边饰是回文。从绘画风格和青花色调看，两件扁壶的发色都很纯正，首都博物馆扁壶的青花发色更为稳定、清晰，而新疆扁壶的青花发色晕散。从两壶的尺寸看，两壶口径相同，首都博物馆扁壶高18.7厘米，略高于新疆的18.4厘米。首都博物馆扁壶底足宽8.3厘米，略长于新疆的8.2厘米。整体来看，两壶既有相似之处，又有不同之处。

除扁壶和水注外，元青花瓷器中还可见到凤首梅瓶，目前所见有两件，一件梅瓶²³（图14）原收藏于日本，后来为浙江省一位收藏家收藏。这件青花梅瓶的花纹为鸾和牡丹的组合，颈部绘鸾的毛发，上腹绘鸾穿牡丹纹，下半部分分层画卷草纹和莲瓣纹，从口沿和腹部花纹可以判断其盖子部位应为凤首。这件梅瓶原本没盖，收藏家后配盖子，所以我们不能确定梅瓶原盖的样子。青花鸾凤牡丹纹梅瓶曾经在浙江省博物馆和中国国家博物馆瓷器艺术展进行展示²⁴。无独有偶，意大利拿波里博物馆也收藏一件元青花凤首梅瓶²⁵（图15），同为牡丹飞凤纹，凤尾为卷草形，和原藏日本的那件梅瓶不同的是，这件上半部分为凤的肩腹，下半部分为卷草形凤尾和折枝牡丹纹，从器身所绘的凤的羽翼也可以推断此梅瓶的盖子为凤首，遗憾的是，这件梅瓶的盖子亦为后配。

由此看来，元代凤纹装饰较为普遍，以凤首作为壶流或梅瓶口部，而在壶身或瓶身绘画凤身部分，我们看到凤首扁壶并不是孤例，这里既有凤首水注、凤首扁壶，还有凤首梅瓶。



图14 元青花鸾凤牡丹纹梅瓶（私人收藏）



图15 元青花凤首梅瓶（后配盖，意大利拿波里博物馆藏）

在装饰上，也不仅仅只有鸾或凤，我们既看到绘画鸾穿莲花的凤首扁壶和鸾穿牡丹的梅瓶，也看到凤穿莲花纹的扁壶和鸾穿牡丹梅瓶。而两件青花扁壶的装饰手法及花纹更为接近。

三 青花凤首扁壶与元代丝绸之路

2009年北京艺术博物馆和首都博物馆合作举办了近些年来官方的第一次元代青花瓷器展，展览第一次会聚了收藏在世界各地的元青花瓷70件。在这次展览中，发现于新疆伊犁的青花凤首扁壶²⁶千里迢迢来到北京参加展览，两件扁壶一鸾一凤，在600多年前的景德镇同时被工匠烧造出来，然后各奔前程。600多年后，两件历尽沧桑的扁壶在分离后第一次相聚于北京，相聚于故城元大都，相聚于首都博物馆展厅，展现在观众面前！

新疆青花凤纹扁壶的出土地距离霍城县西北的阿力麻里古城很近。“阿力麻”是突厥语“苹果”的意思，“里”在突厥语中是“城”的意思。1958年中国科学院考古研究所新疆考古队的黄文弼先生和同事在完成工作后，考察了新疆伊犁的几座古城，其中包括霍城的阿力麻里古城²⁷，后又根据史料记载和地理位置，确定了阿力麻里古城的地理位置。唐代此地为葛逻禄部王城，元代成吉思汗的二儿子建察合台汗国于此，并以阿力麻里为察合台汗国的首都²⁸，阿力麻里被欧洲人称为“中央帝国之城”。元代以后，阿力麻里古城再不见于文字记载，直到2015年再次被发现。2015年新疆文物局联合陕西省考古研究院通过多光谱遥感探测

等高科技手段发现了阿力麻里古城，并探明了遗址的布局与规模。²⁹据《新唐书》记载，阿力麻里古城始建于8世纪左右，在唐代处于丝绸之路北道，非常繁盛，曾为古代丝绸之路的交通枢纽，也是东西方文化交融之地。除了元青花凤首扁壶外，哈萨克自治州还出土过青花高足碗、青花莲纹钵等瓷器³⁰，在辽代阿力麻里也是一座有名的古城。

1206年铁木真建立蒙古国，尊号“成吉思汗”。中统元年（1260），忽必烈继汗位，建立元朝，1272年正式定都北京，即元大都。元大都是元代的政治、经济、文化中心，是一个国际化的大都会，世界的中心城市。元大都具有繁荣的商业经济，世界各地的商人来到这里进行贸易，意大利马可·波罗的《马可·波罗游记》中就记述了元大都的繁荣，各地富商巨贾皆聚于此，市场上无奇不有。首都博物馆收藏的元青花凤首扁壶正是发现于旧鼓楼大街，当时繁华大都城的中心，而同一窖藏中共出土10件（套）当时非常稀有的元青花瓷器。这对儿孪生的元青花凤首扁壶，一件发现于元大都——当时的繁华的国际都市，对于元代陆上丝绸之路来说非常重要的一座城市，另一件发现于古代丝绸之路的要冲——阿力麻里城，两件青花凤首扁壶造型独特，融中原文化与游牧文化于一体，又将中西文化结合于一壶。

四 结语

元青花凤首扁壶是元代青花瓷器的精品，目前所见同样精美的青花扁壶存世也只有两

件。元代将器物做成凤形也不是绝无仅有，仍可见两件绘画一鸾一凤的青花梅瓶，两件梅瓶虽然盖子都已缺失，但仍然是非常珍贵的资料。首都博物馆所藏青花凤首扁壶上的凤穿莲花纹及新疆出土扁壶的鸾穿莲花纹是元青花瓷器中一种特有的样式，鸾穿花或凤穿花纹样单独存在，或鸾凤穿花同时在一件瓷器上作为装饰花纹，多装饰于元代立件的瓷器上，如元青花双系壶、梅瓶，或大罐的肩部。鸾凤是元代艺术品中较为重要的一种装饰图案，《元史·顺帝二》记载至元二年（1336）夏四月丁亥诏谓：“禁服麒麟、鸾凤、

白兔、灵芝、双角五爪龙、八龙、九龙、万寿、福寿字、赭黄等服。”³¹青花凤首扁壶以鸾凤为型，雕塑与彩绘相结合，制造工艺繁复，应是元青花瓷器中较高等级的瓷器。旧鼓楼大街元青花窖藏伴随青花凤首扁壶出土一对青花花卉纹盏托³²，推测扁壶和盏托可能为配套使用的酒器。六百年前同时烧造于景德镇的两件青花凤首扁壶，一件发现于元大都城，一件发现于新疆阿力麻里古城遗址，是元代陆上丝绸之路的重要见证物。

（该文刊发于《博物院》2018年第6期）

注释：

- 1 黄秀纯：《考古人生——古燕斋谭屑》，北京出版集团公司北京美术摄影出版社，第48~49页；黄秀纯：《筛出来的国宝——记元大都遗址出土青花窖藏》，北京艺术博物馆编《元青花与中华文化国际学术论坛论文集》，中国国学出版社，2009，第297~299页。
- 2 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《元大都的勘查和发掘》，《考古》1972年第1期，第19~28页。
- 3 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《记元大都发现的八思巴字文物》，《考古》1972年第4期。
- 4 冯先铭：《我国陶瓷发展中的几个问题——从中国出土文物展览陶瓷展品谈起》，《文物》1973年第7期，第20~27页。
- 5 赵光林：《试探青花瓷器的起源和特点——元大都出土青花瓷札记》，《南方文物》1992年第1期，第96~99页。
- 6 马希桂：《简论元大都遗址出土的瓷器》，《北京市文物精粹大系·陶瓷卷》上，北京出版社，2004，第18~27页。
- 7 龙霄飞：《对旧鼓楼大街元代窖藏青花瓷器性质的思考》，北京艺术博物馆编《元青花与中华文化国际学术论坛论文集》，中国国学出版社，2009，第292~296页。
- 8 扬之水：《提匣与行具，附：酒榼与酒盎》，《终朝采蓝——古名物寻微》，生活·读书·新知三联书店，2008，第154~159页。

- 9 浙江省博物馆：《中兴纪胜——南宋风物观止》，中国书店，2015，第146页。
- 10 （宋）李诫：《营造法式》卷三十三彩画作制度图样，清代抄本，中国国家图书馆藏。
- 11 倪亦斌：《看图说瓷》，中华书局，2012，第177~188页。
- 12 Reglan Krah1, Jessica Harrison-Hall, *Chinese Ceramics—Highlights of The Percival David Collection* (The British Museum Press), pp.52–53.
- 13 上海博物馆：《幽蓝神采——元代青花瓷器特集》，上海书画出版社，2012，第136~137页。
- 14 康蕊君：《西亚与南亚发现的元青花瓷器：以红海沉船为中心》，《幽蓝神采——2012上海元青花国际学术研讨会论文集》第1辑，上海古籍出版社，2015，第196~212页。
- 15 耿宝昌编《故宫博物院藏文物珍品大系青花釉里红》（上），上海科学技术出版社、商务印书馆（香港）有限公司，2000，第8页。
- 16 上海博物馆：《幽蓝神采——元代青花瓷器特集》，上海书画出版社，2012，图版31。
- 17 张柏主编：《中国出土瓷器全集·河北卷》，科学出版社，2008，第185页；北京艺术博物馆、北京市元青花文化交流中心、首都博物馆：《元青花》，河北教育出版社，2009，第14~15页；上海博物馆：《幽蓝神采——元代青花瓷器特集》，2012，图版57。
- 18 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《元大都的勘查与发掘》，《考古》1972年第1期，第19~28页；《文化大革命期间出土文物》，文物出版社，1973，第82页。
- 19 唐金裕：《西安西郊隋李静训墓发掘简报》，《考古》1959年第9期。
- 20 〔日〕三上次男：《世界陶瓷全集13辽金元》，日本小学馆，1976，第207页，图188 p.72。
John Carswell. *Blue and White: Chinese Porcelain Around the World*. The British Museum Press. 2000, p.32.
- 21 殷福兰：《新疆出土的元代青花瓷器》，《中国文物报》2007年3月21日。
- 22 《世界陶瓷全集13辽金元》，第211页。
- 23 吕章申主编《中国古代瓷器艺术》，安徽美术出版社，2011，第150~153页。
- 24 〔日〕龟井明德：《元样式青花白瓷の研究》，亚洲古陶瓷学会《亚洲古陶瓷研究》Ⅳ，第1~35页；
- 25 叶喆民：《意大利所藏中国古陶瓷考察记略》，《故宫博物院院刊》2000年第3期，第6~14页。
北京艺术博物馆 北京市元青花文化交流中心、首都博物馆主编《元青花》，河北教育出版社，2009，
- 26 第66~68页。
- 黄文弼：《新疆的考古发现——伊犁的调查》，《考古》1960年第2期，第8~10页。
- 27 黄文弼：《元阿力麻里古城考》，《考古》1963年第10期，第555~561页。
- 28 王瑟：《失落古城阿力麻里，终于找到你》，《光明日报》2016年2月4日，第10版。
- 29 新疆博物馆：《新疆伊犁地区霍城县出土的元代瓷器等文物》，《文物》1979年第8期；殷福兰：《阿力麻里出土的元代瓷器及其相关问题》，《新疆文物》2002年第1~2期。
- 30 （明）宋濂等撰《元史·顺帝二》，中华书局，1976，第834页。
- 31 《北京文物精粹大系》编委会、北京市文物局编《北京文物精粹大系·陶瓷卷》下，北京出版社，
- 32 2004，第40页。

钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶

王 江

时 代：元（1271 ~ 1368 年）

尺 寸：通高 63.8 厘米，口径 15 厘米，底径 17 厘米

出土信息：1972 年出土于北京市西城区新街口豁口后桃园元代居住遗址

1999 年 4 月 8 日中国邮政发行一套“中国陶瓷——钧窑瓷器”系列邮票（图 1），集中反映了钧瓷的艺术成就和发展面貌，其中第四枚便是本文要介绍的元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶（图 2）。此件器物器型高大，造型别致美观，釉色鲜丽，是元代连座瓶中的代表作，更是元代钧瓷中的珍品。

一 出土情况

这件元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶出土于元大都遗址。1972 年中国科学院考古研究所与北京市文物管理处组成的元大都考古队，在北京新街口豁口迤西明清北城墙下的后桃园元代居住遗址进行发掘。这件元代



图 1 “中国陶瓷——钧窑瓷器”系列邮票



图2 元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶

钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶就发现于这一遗址中，遗址出土了建筑构件、生活用器、用具等。由于该遗址压在明代城基下，当初修筑明城墙时，即遭严重破坏，房屋建筑早已无存。¹在所出土的诸多器物中，尤以钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶最为精美，共为两件，局部造型装饰稍有差异。

二 主要特征及工艺技法

此件钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶艺术特征和工艺技法都十分难得，无论型、釉、饰、胎、烧成工艺和使用功能都非常有特色，以下从几方面入手做深入分析。

（一）器型

此瓶由上、下两部分组成，上为瓶，下为座，瓶座相连。花口，颈间附对称的摩羯形双耳，腹部前后两面雕贴对称的虎头铺首衔环，虎额有黄釉“王”字。瓶座镂空，座为五壶门，门间为扁柱，柱外起扁突棱，每门上端有一力士，柱棱上端各有一突出兽头，呈五兽驮负宝瓶形状（图3）。这件器物高大的器型体现了元代钧窑瓷器的主要特点。因元代钧窑瓷器在体量方面突破了宋代钧瓷的大小方圆之制，器型硕大、厚重，与宋金时期的钧窑瓷器相比给人以壮硕、粗犷之感。由于此器较高，烧制中容易变形，故成型的器物极少。且在元代钧窑器型多为日用器的时代背景下，双耳连座瓶这类大型陈设器就

更显珍贵了。

这件钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶高大中透出灵巧，庄重中显出秀美。

（二）釉

此瓶通体施天蓝釉，在青蓝色的釉上又有意涂上一层铜红釉，红釉与蓝釉互相融合，使器身呈现多处不规则的紫红、蓝褐彩斑，釉色艳丽明快，使器物显得精美含蓄、流光溢彩。钧釉中的紫色十分珍贵，有“红为最，紫为贵，月白天青胜翡翠”之说。古人曾有诗赞美钧窑釉色曰：“夕阳紫翠忽成岚。”民国时期，刘子芬在《竹园陶说》中写道：“唐宋人尚青，明清人尚红，近日西商则重紫，均窑紫器一枚价值万金……”²而此件器物也因铺首和座上的那一抹紫红而显得更



图3 元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶

加珍贵。

钧窑瓷器以五彩缤纷的窑变和色彩无双而著称。所谓“入窑一色，出窑万彩”“钧瓷无对，窑变无双”。钧窑瓷器的出现结束了中国陶瓷早期“南青北白”色彩较为单调的局面。钧窑瓷器源于河南省鲁山县段店等窑场，工匠们在黑釉、褐釉、茶叶末釉上施以呈色不同的釉料，经过高温烧制，终于出现了灰蓝色、乳白色的大块彩斑和流纹，这便是唐代的花瓷，也就是唐钧。

到了北宋时期，工匠们在唐代花瓷工艺的基础上，在天青釉中加入铜，利用还原性气氛成功创烧了高温铜红釉。铜红釉的创烧成功表明当时窑工对铜元素在不同气氛下的呈色规律有了一定的认识，为明清景德镇窑烧制出极具艺术美感的釉里红彩绘、祭红釉、

鲜红釉等多种红釉瓷器奠定了坚实的基础。

（三）装饰

此瓶的颈部两侧装饰有摩羯形双耳，摩羯为佛教中的一种神鱼，龙首鱼身，有吉祥、辟邪之寓意。瓶身腹部前、后两面贴塑“虎头”铺首（图4），兽额有“王”字，但因为钧釉施釉较厚的特点，我们看到的兽面形象不是很清晰。瓶座镂空，呈五兽驮负宝瓶形状。这符合元钧瓷一般光素无纹的特点，炉、罐、瓶等立器有的采用模具贴花或堆塑纹饰，纹饰模糊不清以及堆贴镂空装饰也表现了元代钧窑瓷器的特点。

（四）胎

钧瓷的胎质按其断面颜色，一般可分为灰、灰黑、灰白三种。灰色为钧瓷的基本胎色。钧瓷采用禹州当地原料配制泥料，泥料中含有铁，铁在还原气氛下，就会使胎色发灰。这件钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶露胎处呈灰色，与釉结合致密，胎体较为浑厚。一般而言，元钧窑瓷器的杂质较多、胎骨厚重，相较宋钧有粗松之感，釉薄的地方露胎，能看到瓷胎上的工艺痕迹，如刀痕和轮指。此器从胎质看，一如釉色的表现，是元钧中上乘之作。

（五）烧成工艺

首先，元代钧窑烧制时已放弃了使用支钉等支具。宋代钧窑瓷器的烧成工艺特点多



图4 元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶局部

为满釉支钉烧制。而元钧的烧成工艺特点有：施釉一般不会一直到底，圈足宽厚外撇，底足会有露胎，底心也有露胎，足内胎面常留有尖状痕迹。这种现象说明元代钧窑的烧制不再使用支钉工艺，而是采用器足直接接触窑具并承重的方式，为了防止流釉造成粘连，因此才施釉不到底。这件钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶施釉未到底，底足有露胎，这符合元钧的烧成工艺特点。

其次，较好地掌握了控制窑炉烧制气氛的方法。钧窑瓷器只有在烧成过程中合理地控制火焰的变化，利用氧化和还原气氛，才会由同样的釉料釉色而产生深浅不一的窑变色彩，因此钧窑被称为“火的艺术”，过去有“三分做，七分烧”之说。此件钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶的发色典雅优美，表现了高超的窑炉气氛控制能力。

最后，根据考古人员对宋、元时期窑址的发掘结果，可知元代的窑炉规模比宋时有所扩大，并且采用直径达1米多的石礅进行原材料的加工，使南北技术相互交融，促进了陶瓷制造业的发展。

（六）使用功能

根据钧窑遗址考古发现和对现存古钧瓷的研究，钧瓷器物功能大体可分为两类：一是日用器，二是陈设器。此器属陈设器。元钧产品中生产得最多的是百姓日用器，如碗、盘、碟、钵、盆、瓶、罐、香炉等；但是元代钧瓷中产量稀少且最具特色的还当数瓶、炉等造型的陈设器，如玉壶春瓶、葫芦式瓶、带盖式梅瓶及元代特有的连座大瓶等，这与宋代钧瓷多生产寓意权贵的陈设器不同。

三 元代钧窑瓷器的特征

钧窑瓷器是中国历史上的名窑名瓷，以品种繁多、造型独特、釉色瑰丽而闻名天下。其成就在于釉中加入铜、铁等金属元素，产生窑变，釉色以青、蓝、白为主，兼有玫瑰紫、海棠红等，色彩斑斓，美如朝晖晚霞。纹饰不规则的开片、蚯蚓走泥纹也是美得无可取代。

钧窑在元代形成了一个较庞大的窑系。在宋代后期，由于中原地区战争不断，社会生产遭到极大破坏，中原名窑的窑场被战争摧残殆尽。但是钧瓷非但没有衰落，钧窑炉反而遍地开花，并且窑场主要分布在北方，以河南禹州神垕为代表的钧窑系，由河南至河北再到山西，更远至内蒙古等4个省份27个县都有。而且其窑炉规模比宋时有所扩大，在窑炉和原料加工设备上还都有所更新，形成了一个庞大的钧窑系。《中国陶瓷史》说：“钧瓷的烧造虽始于北宋，但钧窑之形成一个窑系，主要在元代。”³究其原因，主要是钧窑瓷器在元代成为民间最常用的生活用具，大量的需求促进了钧瓷的生产。

元代钧瓷与宋金时期的钧瓷比较，胎体相对粗糙，胎质粗松，底心多露胎且有明显凸起的鸡心点，釉面多气泡和棕眼，光泽较差。元代钧釉多数为窑变彩斑釉，釉色单一，仅见天青、天蓝两种，施釉不到底，青蓝色釉面没有宋钧那样的滋润，相对而言比较粗放且流动性稍大，有紫红色斑块的也没有宋钧那样的层次分明和韵味十足，而稍显呆板。然而元代毕竟处于一个大胆创新、敢于突破的时代，元钧打破了“九五之尊、钧不过尺”的皇家御规，与宋金钧窑瓷器相比较胎骨厚重、器型较大；并且采用了贴花、镂空、堆

雕等装饰艺术，还形成了“泼斑施釉”的釉色特点，形成了钧瓷粗犷大方、秀雅古朴、明快新颖、雅俗共赏的艺术特色，确立了其



图5 元代钧窑连座瓶
(中国国家博物馆藏)

在世界陶瓷史上的历史地位。

同类器物，除后桃园元代居住遗址出土的这一对外，现仅见两件。内蒙古博物院藏有一件钧窑摩竭耳连座瓶，中国国家博物馆藏一件钧窑连座瓶（图5）。两瓶均为1970年出土于内蒙古呼和浩特市郊区太平庄乡白塔村（元代丰州城遗址），高度均为58厘米，器型略小于首都博物馆藏品。

纵观整个元钧的生产，它在宋、金钧瓷的基础上，既有继承又有发展，它不但为丰富和发展钧瓷的装饰性做出了新的贡献，而且使宋代宫廷御用珍品“飞入寻常百姓家”，成为广大民众所喜爱的日常用品。元代末期，钧窑的生产在北方已逐渐衰落，但由于其历史的影响，明清以来江南地区的仿钧又悄然兴起，并在仿烧中创出新的釉色品种。

综上所述，首都博物馆收藏的这件元代钧窑天蓝釉花口双耳连座瓶是元代钧窑瓷器中十分罕见的陈设器，是现已知的同类器物中体量最大、最精美的一件。其与同时出土的另一件相比，在器形、胎体、釉色、烧成工艺等方面都略胜一筹，是难得的考证元代物质文化以及市民生活中居室陈设与审美情趣的物质遗存。

注释：

- 1 苏天钧：《北京考古集成》第6册，北京出版社，第441页。
- 2 刘子芬：《竹园陶说》，民国十四年刊本，北京燕山出版社重印本，1993。
- 3 中国硅酸盐学会：《中国陶瓷史》，文物出版社，第332页。

嵌螺钿广寒宫图漆器残片

丁炳赫

时代：元（1271 ~ 1368 年）

尺寸：直径约 37 厘米

出土信息：1965 年出土于北京市西城区后英房元大都遗址

首都博物馆收藏一件元代嵌螺钿广寒宫图漆器残片（图 1），该残片是目前为止出土的唯一一件元代螺钿漆器。其镶嵌、雕刻都极为精美，也是“首次发现的最早的平脱薄螺钿（漆器）”¹。该残片画面为一座两层三间重檐歇山顶楼阁，装格子门，平座上施勾栏。因出土碎片中尚有妇女的头像及“广”字残迹，经和景物印证，定名为“广寒宫”图。屋后植树木，叶似梧桐丹桂。云气自阁前下层腾空而上，掠过阁顶，上冲霄汉，与永乐宫纯阳殿元代壁画有相似之处。

一 元大都后英房居住遗址及出土文物介绍

元大都（今北京）是一座历史悠久、规模宏大的都城。“自古以来，它就以庄严雄

伟而驰名遐迩”²。自 1964 年至 1974 年，中国科学院考古研究所和北京市文物管理处共同进行了大规模的勘察和发掘，经过十年的努力，先后勘察了元大都的城郭、街道和河湖水系等遗迹，发掘了十余处各种不同类型的建筑基址，出土了大量文物。³

后英房居住遗址是元大都的一座院落遗址，这个院落南北房之间用三间柱廊相连，形成一个“工”字形的平面，这种“工”字形的建筑特点在当时很流行。“整个遗址的平面布局，充分表现了宋元时代向明清时代过渡的建筑形式。”⁴后英房元代居住遗址在今北京西直门内后英房胡同西北的明清北城墙基下。1965 年秋天和 1972 年上半年，分两次对后英房居住遗址进行发掘，发掘顺序为东部、中部和西部。广寒宫图嵌螺钿漆器残片便是在 1965 年于东部出土的。这两次发掘工作发现，这是一处规模较大的居住遗址，目前我们看到



图1 元代嵌螺钿广寒宫图漆器残片

的仅是其中的一部分。在城基范围以外的部分，在明代初期修筑都城时已经被拆毁无存。⁵ 这个遗址中的遗物，出土时大都破碎不堪，后经过很长时间的整理和复原，才成为现在被世人所欣赏的珍贵文物。出土遗物中数量最多的是瓷器，有青花、青白釉瓷器，有胎骨轻薄的白瓷，有器形厚重的钧窑瓷，有青釉的龙泉窑瓷和汝窑瓷，也有带黑、褐花的磁州窑瓷器。⁶ 后英房遗址出土的瓷器，基本上包括了当时在元大都中所通用的各种瓷器，其中包括青花葵花盘、青白釉印花云龙盘、磁州窑白地黑花四系坛等精品。不仅如此，还有大量的铁器、漆器及“文玩”类器物。⁷ 与此件漆器残片同时出土的还有大批陶器，其中用来盛酒的黑白釉瓶写有“内府”字样，由此可知，此器物的主人身份应不同一般。后英房遗址的发掘，为研究我国古代建筑史和制瓷、髹漆等工艺，提供了宝贵的实物资料。

二 元代嵌螺钿漆器

（一）螺钿

螺钿，又称“螺甸”，是一种将螺壳与海贝磨制成薄片，取其色泽光滑最佳的内表面根据画面的需求在器物的表面进行镶嵌的一种装饰工艺。依所需材料以及技法，螺钿工艺又可以分为平脱螺钿和雕刻螺钿。“螺”是螺旋状贝壳的总称。“钿”，据《辞海》记载，有镶嵌装饰之意。《髹饰录》中黄成称：“螺钿，一名甸嵌，一名陷蚌，一名坎螺，即螺填也。”⁸ 螺旋状的贝壳，在匠人手中经

过精心的打磨、髹漆、抛光等，成为色泽亮丽、色彩变幻无穷的艺术品，将天生丽质完美演绎。清代诗人刘应宾更作“螺钿妆成翡翠光”，他将螺钿的光泽比喻为精美的翡翠，赞美之情溢于言表。

嵌螺钿工艺最常使用的螺材有夜光贝、鲍鱼螺与砗磲壳等。因这些螺材内面都有很强的珍珠光泽，是做螺钿的最好原料。

（二）嵌螺钿漆器

嵌螺钿漆器是中国古代五彩缤纷的漆艺百花园中一朵瑰丽奇葩，它以华丽多变的色彩丰富了漆器装饰艺术。它是将贝壳薄片制成人物、鸟兽、花草等形象嵌在雕镂或髹漆器物之上的一种装饰技法。具体方法是：将蚌壳磨成薄片，按图案花纹锯成各种形状，然后把它们拼黏在漆坯上，再上一层灰底，表面髹上一层上光漆，经磨显、揩光，使漆面光滑如镜，最后在螺钿上刻划花纹。螺钿一般镶嵌在乌黑的退光漆背景上，黑色背景与晶莹的白色螺钿相衬，黑白分明，既优雅细致又朴实清丽。

嵌螺钿漆器的历史可以追溯到西周早期。如北京琉璃河西周燕国墓地遗址出土了不少西周时期的嵌螺钿漆器，其中一件彩绘兽面凤鸟纹螺钿漆缶上面的彩绘兽面凤鸟纹就采用了螺钿工艺。这件漆缶是迄今为止所见到的世界上最早的嵌螺钿漆器之一。因使用的贝壳材质不同，螺钿片有厚有薄，螺钿工艺由此可被分为厚螺钿和薄螺钿两种。厚螺钿厚度通常在0.5毫米到2毫米之间，质地厚实，色彩较为单一，一般呈白色、牙黄色，只适用于镶嵌在大件家具和胎骨较厚的

漆器上，又称硬螺钿。薄螺钿是相对于厚螺钿而言的，厚度在0.5毫米以下，一般多在0.1毫米至0.3毫米之间，薄如蝉翼，并可泛出红、粉、蓝、绿、紫等美丽的色泽，异常绚丽，更富于装饰意趣。若用白醋或萝卜汁浸泡，薄螺片就会变软，可以弯曲，因为易软化，故又称软螺钿。将这样的螺片贴在有曲面的漆器上也不致破裂，这是厚螺钿无法做到的。加工后的薄螺片可达至极其精细的程度，杨明注黄成《髹饰录》“螺钿”条：“百般文图，点、抹、钩、条，总五十有五等，无所不足也。”⁹这主要是说，加工后的薄螺钿螺片非常精细和模凿切割出的基本形态非常之多。制作漆器时要将这些细小如点的基本形，一小片一小片地点植到漆胎上去，作为如松树的针叶、雀鸟的翎毛、亭阁楼台门窗上的几何形花格等。因为有了这样的装置方法，在有些地方（如江苏、山西等）薄螺钿又有“点螺”之称。明代中期以后，漆器嵌薄螺钿工艺日益成熟，嵌薄螺钿的漆器得到大规模的生产，到了清代，漆器嵌薄螺钿工艺可以说已经到了登峰造极的境界。

（三）文献中的元代螺钿漆器

据文献记载，螺钿漆器是元代11个漆器品种之一。从目前考古发掘和传世品来看，嵌螺钿漆器更是元代漆器4个主要品种之一。¹⁰

元代是薄螺钿漆器蓬勃发展的时期。此时的薄螺钿装饰工艺已经成熟，薄螺钿的品种也丰富起来。元代诗人揭傒斯的《赠髹者黄生》中有“黄金间毫发，文螺错斑斓”¹¹的文句；杨明对明代黄成《髹饰录》“斑斓第十二条”这样说道：“金银宝贝，五彩斑

斓者，列于此。总所出于宋元名匠之新意，而取二饰、三饰可相适者，而错施为一饰也。”通过揭傒斯的诗以及杨明的解释，我们知道，元代髹漆匠人黄生，已能将薄螺钿工艺与其他两三种装饰工艺施于一器，使其产生五彩斑斓的效果了。

传世的元代薄螺钿漆器数量非常可观，且精品不少。遗憾的是，此时薄螺钿精品实物较多收藏于国外的博物馆中。日本人西冈康宏《中国の螺钿》¹³一书中共收薄螺钿器110件，被定为元代制的有23件之多。其中的海水龙纹嵌螺钿莲瓣式盘堪称代表作，可信为元代之物。

三 元代嵌螺钿广寒宫图漆器残片

在中国古代著名神话故事“嫦娥奔月”中，广寒宫为嫦娥在月亮上的居所。学者考证，现北京北海公园琼华岛上白塔位置，在金代曾建有广寒殿。明万历七年（1579）广寒殿倒塌，清顺治八年（1651）才改建白塔。可见元代时大都地区是有关于广寒宫故事流传的。这件残片上的广寒宫图究竟参考了何方建筑虽已无法考证，但可以明确的是其设计构思广泛吸收了传统文化内容和精髓。

因有妇女的头像及建筑物形象，这幅广寒宫图属于人物故事图中的诸多题材之一。比较元代螺钿漆器的纹样主题，其中以人物为主体的纹样占绝大多数，甚至可以说几乎占去全部。相反，以花、鸟兽纹等为主题的不多见。如此看来，元代的螺钿作品中人物

图案似乎很受欢迎。王佐于天顺三年（1459）为曹昭《格古要论》校增的《新增格古要论》，就对这一情况进行了很好的表述：“元朝时富家不限年月，做造漆坚而人物细，可爱。”而且在这些以人物为主题的作品中，围绕广寒宫、二十四孝、兰亭曲水宴、琴棋书画等典故的图案非常多。有些甚至无法确定其人物图案的主题究竟是什么，却完全可以推测出它们是从这些故事、传说中衍生而来。总体来看，元代的螺钿作品以广受人们喜爱的人物故事图为主。

细看这些以人物为图案的螺钿作品，尽管其画面的大小和形状等有一定限制，但所表现的楼阁、山水、人物等图案没有受到制约，构图相当巧妙，设法将这些图案完美收入画面之中。如此一来，画面几乎全部被填满，没有留白，整体上去感受，不禁让人产生宛如观看一幅细密画的感觉。这与后来明代的螺钿作品明显不同，明代的螺钿作品虽然同样以楼阁山水人物图为主题图案，但画面留白较多。因此可以说，这种手法是元代螺钿作品的一个特征。¹⁴

特别值得一提的是，日本的东京国立博物馆和冈山美术馆也都藏有以广寒宫为主题的螺钿作品。¹⁵冈山美术馆藏有一件元代嵌螺钿广寒宫图漆八角盒子。令人兴奋的是这件藏品保存十分完整，纹饰清晰。此盒呈八角形，盒身分上、下两层。盒面嵌重檐歇山顶楼阁，树荫处处，苍松挺拔，鸾鸣鹤唳，丹桂飘香；各仙乘风驾云而至，仙子奏乐，神姿仙乐，瑞云缭绕。盖壁及盒下腹嵌缠枝花卉纹，边各饰八菱花形开光，内嵌花鸟、瑞兽和人物。难得的是在盖面左上的楼阁屋檐处有针刻款的“永阳刘良弼铁笔”的款识。“永阳”在今天江西省吉安附近，因此可以

判断，这件作品制作于吉安府。吉安府以螺钿漆器的制作而驰名海内。这件八角盒子将广寒宫的奢华生活情境展现在世人面前。在雕刻方面也充分利用薄螺钿的分截壳色，随彩而施缀，光华可赏，精美绝伦。东京国立博物馆的元代嵌螺钿广寒宫图漆圆盒¹⁶，图案纹样更是与冈山美术馆的这件嵌螺钿广寒宫图漆八角盒子如出一辙。两者无论是图案主题、图案布局、纹样处理方法、还是贝片的使用方法、制作风格等都与后英房出土的这件残片极其相似。因迄今为止尚未在其他任何时代的螺钿器物中发现这种图案，故推断广寒宫图在元代的嵌螺钿漆器中颇为流行，应该是元代独有的题材。这两件以广寒宫为主题的螺钿作品为研究后英房出土残片的图案提供了参考依据。

元代螺钿作品所用的螺材，基本上以鲍贝为主。这一时期基本看不到唐代螺钿作品中使用的夜光贝。迄今为止，在使用夜光贝的作品中，尚未发现可以判定为元代的作品。¹⁷

经鉴定，元代嵌螺钿广寒宫图漆器残片的图案是用鲍贝¹⁸薄片镶嵌的，而且是盘大鲍与杂色鲍两种并用¹⁹。

盘大鲍产于我国辽东半岛和山东半岛一带，杂色鲍产于我国福建以南沿海。

元代的螺钿漆器发现不多。嵌螺钿广寒宫图漆器残片“是国内目前所知唯一的元代嵌螺钿漆器”²⁰。该残片所镶嵌的螺钿均为细小的薄螺钿片，“是首次发现的最早的平脱薄螺钿”²¹。其图案是用薄如蝉翼、长宽仅毫米的细小螺片一一点植而成的。残片选用五光十色的鲍鱼贝，依图案需要将鲍鱼片精制成长宽仅毫米、薄于蝉翼、规格不同的螺片。将螺片点粘于漆灰上，阴干厚涂黑漆，再磨显出，使螺钿与漆面齐平，最后刻画细

部纹饰，呈现红、蓝、绿、紫的美丽光泽，光华可赏，螺钿嵌法完全达到《髹饰录》中“百般文图，点、抹、钩、条，总以精细密致如画为妙。分截壳色，随采而施缀，光华可赏”的要求。桂树及额枋闪红光，屋瓦、树叶闪绿光，云气又红绿光相间，有随类赋彩、五彩缤纷的效果。这件作品充分显示了元代工匠的高超技艺。

学界过去多认为薄螺钿镶嵌始于明代。此件残片的出土，不仅证明元代已有薄螺钿镶嵌，而且可知其技法已相当成熟。因此学界才有了新的认识：“元以前漆器以镶嵌厚螺钿为主，从元代开始，厚、薄螺钿兼而有之。”²²从残件的艺术成就来看，可以相信在元代之前已经有比较成熟的薄螺钿器，只是有待进一步发现实物来予以证实。

这件残片中楼阁的建筑形式类似于南方建筑的风格，而画面的风格与当时建阳木刻板画的风格近似。从这些情况来看，推测此螺钿漆器可能是来自浙江南部或福建一带的作品。然而，江西的吉安（古称庐陵）也是元代嵌螺钿漆器的重要产地，不仅闻名于文献记载中²³，如“螺钿器皿，出江西吉安府庐陵县”²⁴，而且见于冈山美术馆藏的有“永阳刘良弼铁笔”款识的嵌螺钿广寒宫图漆八角盒子。因此，这件残片的产地仍需进一步研究。

关于广寒宫图，制作者将贝片用独特的处理方法，也就是在表现由楼阁的柱子、屋脊，云，树干，叶子等纹样构成的图案时，使用本身发青、紫、粉、绿等不同颜色的贝片，将这些贝片与图案颜色相配合，充分发挥其设色绘画般的彩色效果。可以看出，这种效果是在有意识的、用心处理的情况下才产生的。与之风格最为接近且最大限度利用这种鲍贝特性来表现效果的作品，当数东京国立

博物馆藏的海水龙纹嵌螺钿莲瓣式盘²⁵。因嵌螺钿广寒宫图漆器残片为出土品，故为确定此盘的准确年代提供了鉴定依据。海水龙纹嵌螺钿莲瓣式盘直径为33厘米，高1.8厘米，其上描绘巨龙腾出海水，双目仰视，炯炯有神，张吻吐舌，劲爪攫空，又有火焰环绕其身，身体舞动、瞪视火焰宝珠之姿，猎猎助势。巨龙有闪烁着青白色光芒的面部、红色的眼球，以及绿色的鳞片与浅红色的脊鳍等，工匠巧妙地采用贝壳，以展现各个部位所不同的色彩。上下云气海涛，亦无一不动，径尺漆盘，似能容万里海天；图像之精，实属罕见。背景则是于空隙处细细穿插绘制云及霞、波涛、岩石、树木。尤其是以如丝线般细小的贝壳片贴饰出来的波涛仿佛卷起水花一般，使龙的形象更具跃动性。龙的形象不同于明初漆器上所见，盘定为元代自属可信。²⁶本作品中可见的极薄的螺钿片，以及薄胎，前端尖尖的八菱花的器皿形状，皆为元代所有的特征，工艺复杂，令人赞叹。

四 结论

首都博物馆藏的元代嵌螺钿广寒宫图漆器残片，是目前为止出土的唯一一件元代螺钿漆器，也是“首次发现的最早的平脱薄螺钿（漆器）”。虽是残片，却仍然十分珍贵。其镶嵌雕刻都极为精美。它的出土也证明了元代已有薄螺钿镶嵌工艺，且它所描绘的“广寒宫图”更是元代独有的嵌螺钿漆器题材。这件嵌螺钿广寒宫图漆器残片向世人展现了漆工艺在元代的发展及盛行，也将漆工艺推向了鼎盛。

注释：

- 1 余振兴：《浅论中国传统螺钿漆器的历史演变》，《今日湖北旬刊》2014年第4期，第155页。
- 2 王灿炽：《元大都钟鼓楼考》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，第149页。
- 3 张宁：《记元大都出土文物》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，第169页。
- 4 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《北京后英房元代居住遗址》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，第354页。
- 5 张宁：《记元大都出土文物》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，第169页。
- 6 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《元大都的勘察和发掘》，《考古》1972年第1期，第19~28页。
- 7 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《北京后英房元代居住遗址》，《北京考古集成》第6册，北京出版社，第359页。
- 8 （明）黄成著，（明）杨明注，王世襄编《髹饰录》，中国人民大学出版社，2004，第141页。
- 9 （明）黄成著，（明）杨明注，王世襄编《髹饰录》，中国人民大学出版社，2004，第142页。
- 10 元代漆器主要有四个品种，即一色漆器、螺钿漆器、戗金漆器和雕漆。参见张荣《古代漆器》，文物出版社，2005，第190页。
- 11 （元）揭傒斯著，李梦生标校：《揭傒斯全集》，上海古籍出版社，1985，第76页。
- 12 （明）黄成著，（明）杨明注，王世襄编《髹饰录》，中国人民大学出版社，2004，第153页。
- 13 〔日〕西冈康宏：《中国の螺鈿》，东京国立博物馆，1991。
- 14 《中国的螺钿》，《故宫学刊》，2014，第297页。
- 15 《中国的螺钿》，《故宫学刊》，2014，第304页。
- 16 照片参见东京国立博物馆官网网站，<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0032910>。
- 17 《中国的螺钿》，《故宫学刊》，2014，第301页。
- 18 王世襄：《王世襄集——髹饰录解说》，文物出版社，1983，第77页。
- 19 中国科学院考古研究所元大都考古队、北京市文物管理处元大都考古队：《元大都的勘察和发掘》，《考古》1972年第1期，第24页。
- 20 张荣：《古代漆器》，文物出版社，2005，第191页。
- 21 余振兴：《浅论中国传统螺钿漆器的历史演变》，《今日湖北旬刊》2014年第4期，第155页。
- 22 熊玮：《中国文物小丛书——漆器》，甘肃文物出版社，2012，第168页。
- 23 熊玮：《中国文物小丛书——漆器》，甘肃文物出版社，2012，第167页。
- 24 王佐：《螺钿》，《新增格古要论》，天顺三年。
- 25 照片参见东京国立博物馆官方网站e国宝，http://www.emuseum.jp/detail/100890/000/000?mode=detail&d_lang=zh&s_lang=zh&class=8&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=33&num=6。
- 26 王世襄：《王世襄集——中国古代漆器》，生活·读书·新知三联书店，2013，第124页。

西藏丹萨替风格铜镀金 广目天王像

黄春和

时代：14 世纪

尺寸：高 66 厘米

丹萨替造像是出自西藏山南桑日县丹萨替寺的一种佛教造像，其完美的造型、雄健的体魄、繁缛的装饰、精致的工艺，构成了西藏佛像艺术史上空前绝后的壮美风格，不仅展现了西藏佛像艺术发展的巨大成就，还见证了一个家族（朗氏家族）、一个教派（帕竹噶举派）和一个王朝（帕竹王朝）的兴盛面貌；特别是曾经辉煌一时、雄伟壮丽的丹萨替寺早已灰飞烟灭，这些精美的造像更显得弥足珍贵，成为人们了解西藏那段辉煌历史最为可靠的实物依据，也成为我们触摸那段辉煌历史的真实存在。2009 年笔者发表《藏传丹萨替造像风格初探》¹一文，2014 年美国亚洲协会博物馆推出“丹萨替造像艺术展”，并出版精美图录 *Golden Visions of Densatil—A Tibetan Buddhist Monastery*²，接连在国际国内艺术品市场上掀起波澜，为丹萨替造像的宣传和普及发挥

了重要作用。由是丹萨替造像成了近些年国内外藏传佛像艺术圈讨论的热门话题，也成为世界范围内最受行家青睐及藏家追捧的佛像艺术品种。首都博物馆收藏的这尊广目天王像（图 1）就是一件典型的丹萨替造像作品，探讨其风格特征及历史文化背景，对于我们研究和了解西藏丹萨替风格造像具有重要的代表性意义。

一 广目天王形象特征及宗教履历

我们先来了解此像的基本特征。此像头戴五花冠，头顶束高发髻，耳侧缯带飞扬，耳下垂大圆环。面形宽大方正，肌肉饱满，



图1 广目天王像

额部高广；颧骨高隆，下颏圆凸；双眉紧锁，怒目圆瞪；鼻阔口方，唇半张露齿。五官刻画得极度夸张，充分彰显了护法天王的威武和彪悍。躯体健硕，四肢短粗，造型孔武威严。身着长袍式铠甲，足蹬高靴，腰间束革带；铠甲外又穿有罩衫，正面可见固定罩衫的带扣；双肩各饰一只象征力大无穷的摩羯，左、右胸及下腹各有一片圆形护甲；身后披倒“U”字形大帔帛，突出其不同于一般武士的宗教神性；全身还有项圈、手镯、臂钏、足钏等装饰，其衣饰上又嵌有各种宝石，珠光宝气聚于一身，尽显庄严与华贵。衣纹刚劲有力，下身衣褶密集垂布，既生动形象，又极具装饰意趣。立姿，左手托塔，右手执蛇，为其身份的重要标志。全身装饰繁缛，工艺精致细腻。特别是满身镶嵌各色精美的宝石，如肩部镶嵌的晶莹剔透的水晶石，胸部圆形护甲上镶嵌的绿松石，尤为引人注目，极大地增强了造像的华丽效果。整体造型雄壮，形象威猛，装饰繁复，雕工精细，体量巨大，气势非凡，集艺术、工艺和材质等诸多优胜特质于一身，堪称一件世间罕有的古代雕塑艺术珍品，展现了独特而成熟的西藏佛像艺术风貌，体现了西藏佛教雕塑艺术高度发展的艺术和工艺水平。

从持物、衣着等诸多特征可以判断，此像表现的是佛教一位重要的护法神——广目天王，为佛教四大天王之一。四大天王又称四大金刚，是佛教护法队伍中影响最大的四位神灵，他们分别是东方持国天王、南方增长天王、北方多闻天王和西方广目天王。据佛典记载，这四大天王并非佛教本有，而是来源于古印度的婆罗门教，原为婆罗门教崇奉的天神。按照婆罗门教的说法，宇宙由欲界、色界、无色界三界组成，三界之中欲界最低，

是具有食欲、淫欲的众生所居，人类属于此界，地狱、饿鬼也在此界，而欲界之中最高的是“六欲天”，为人鬼之上的天神所居。六欲天共有六重天，第一重天就是四天王天，是四天王及其眷属所居之天，此天在六天中地位最低，离人间也最近。

佛教吸收婆罗门教的天界观念后，为诸天神重新设定了神格，赋予了他们与佛教久远深厚的因缘，于是广目天王与其他诸天神一道在佛教中有了新的地位和职能。根据佛典记载，广目天王为印度梵语的意译，印度梵语称 Virupaksa，音译为“毗楼博叉”。其中“广目”意为能以净天眼随时观照世界，护持众生，“天王”即护卫佛法的天神。他受佛陀嘱咐，主要守护西牛贺洲的众生及佛法，其住处在须弥山西面的白银埵。《大集经》还记载了佛陀对他的具体嘱托：让他率领其子及狮子、师子发等八位诸龙军将，西方十六天神，三曜七宿、诸天龙鬼等眷属，共同负起护法重任。³

广目天王在汉、藏佛教中都受到崇奉，汉、藏佛教在许多方面表现出极高的一致性。广目天王在汉、藏佛教中的宗教地位和职能完全一致，都属于世间护法神；它们的地位都不高，但都有广泛的影响；广目天王在汉、藏佛教中的形象特征也大体相似，都是身着盔甲的武士形象；广目天王在汉、藏佛教中的供奉的位置也基本一致，都被供奉于寺庙的前殿，汉传佛寺一般供于寺庙天王殿中，左右各二，依各自镇守的方位而布置，藏传佛寺亦供奉于前殿，多以壁画的形式绘于山门殿两壁。而唯一不同的是，广目天王在汉、藏佛教中手中的持物略有差别，汉传佛教广目天王或右手持三股戟，左手结拳置胯上，或右手中缠绕一条龙或赤索；而藏传佛

教广目天王多为左手托塔、右手持蛇的形象（图2、图3）。汉、藏佛教中广目天王持物的不同与其说是与不同的佛教传承有关，不如说是受各地文化影响的结果。藏传佛教的广目天王保持了印度的传统特色，体现了对于印度佛教文化一以贯之的忠实继承，而汉传佛教的广目天王明显受到了中原传统文化的影响，尤其是明代《封神演义》的影响。《封神演义》对佛典记载的广目天王形象进行了大胆改造，赋予了广目天王新的护世职能——主管世间风调雨顺中的“雨”⁴。对比汉、藏佛教中广目天王的形象，这尊铜镀金

广目天王像明显属于藏传佛教信奉的广目天王形象。

由此可见，这尊广目天王像保持了藏传佛教图像的传统特点，体现了藏传佛教对于印度佛教的忠实继承，在造型特征上它并没有太多的疑问和悬念，而值得我们关注的主要是它的艺术风格和工艺特征。总体来看，它的风格和工艺独特而成熟，既不同于西藏早期带有明显外来影响的外来造型风格和工艺，也有异于明清时期藏传佛像业已定型的前后藏、西藏东部和蒙古造像风格和工艺。从艺术气韵和工艺特征判断，我们可以将其



图2 广目天王像（明晚期，铜镀金，高111.5厘米，2009年北京保利秋季拍卖会，图片由北京保利拍卖公司提供）



图3 广目天王像（明晚期，铜镀金，高约160厘米，北京法源寺天王殿）

时代确定在元末明初，相当于14~15世纪，而在这个时间节点上，它也与当时雪域流行的萨迦、藏西、夏鲁、卫藏地区拉萨三大寺等造像风格明显有别。因此，长期以来对于此像及其同类风格的造像，我们一直无法准确地判定其年代和风格，一般比较保守地将其年代定为明代早期，将其产地笼统地定为西藏中部地区。这种判定看似保守，实则差之千里，完全不符合事实真相。

峰回路转，终于在21世纪到来后不久，我们找到了此类风格造像的真正产地，同时也摸清了它的制作年代和风格特点。它就是出自西藏山南桑日县丹萨替寺，其造像流行时间在13~16世纪的四百年间。笔者于2005年开始关注并研究丹萨替寺造像，进展顺利，首都博物馆丰富的丹萨替造像资源为笔者的研究提供了极大便利。2009年笔者发表了《藏传丹萨替造像风格初探》专论，这篇文章有幸成为大陆研究丹萨替造像的首篇文章。当然我们对丹萨替造像的了解和研究离不开西方学者的努力，他们在丹萨替造像的研究上有发覆未知的重要贡献。⁵那么，此像何以被判定为丹萨替风格作品？它有哪些明显和重要的艺术特征呢？我们还需要深入丹萨替寺的历史和艺术世界进行考察。

二 广目天王像产地丹萨替寺历史背景

丹萨替寺是一座著名的藏传佛教寺庙，始建于南宋绍兴二十八年（1158），由噶举派僧人多吉杰布（图4）创建⁶。多吉杰布是

米拉日巴的弟子塔波拉杰（冈波巴）的四大门徒之一，因其于山南桑日县的帕木竹巴村北建寺弘法，创立帕竹噶举派，后人普遍尊称他“帕木竹巴”，他的真实法名反而较少为人提及了。1198年，帕木竹巴门下的止贡巴、达隆巴等八大弟子分工合作，共同兴建了寺庙的主要建筑——祖拉康大经堂（图5），使丹萨替寺初具规模。⁷1208年，出身朗氏家族的扎巴迥乃登上丹萨替寺座主之位，成为丹萨替寺第一代座主（即住持，当时称“京俄”），正式揭开了丹萨替寺兴盛繁荣的大幕。⁸此后丹萨替寺住持一职便在朗氏家族兄弟或叔侄之间世代相传，法脉不断，直至1618年帕竹政权被彭措南杰建立的藏巴汗政权取

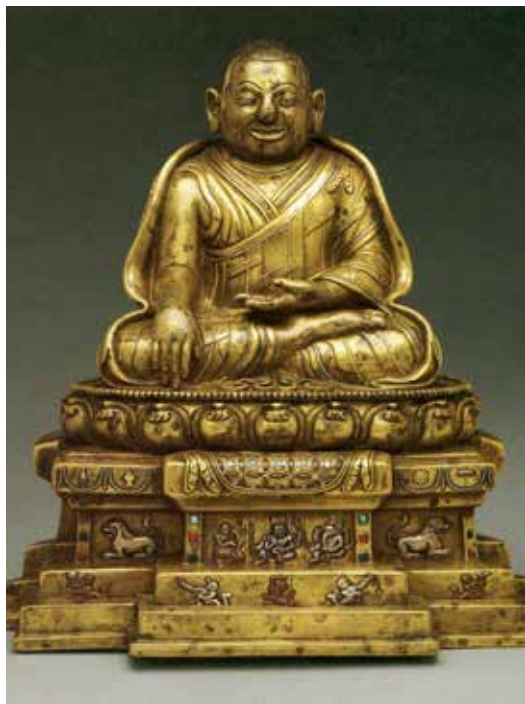


图4 帕木竹巴像（13世纪，合金铜嵌银嵌宝石，高13.5厘米，美国克利夫兰艺术博物馆收藏）



图5 丹萨替寺旧貌（1966年拍摄，丹萨替寺老照片）

代，法脉共传20余代，绵延四百余年。

在历代座主的苦心经营下，丹萨替寺得到了长足的发展，寺庙规模不断扩大，显密修学不断提升和完善，文化艺术不断繁荣，宗教地位和影响与日俱增。至鼎盛时期，出现了空前的盛况：僧众云集，道风整肃，佛事兴隆，寺庙建筑崇宏壮丽，文化艺术丰富多彩。在中世纪的西藏，特别是13~15世纪的200余年间，丹萨替寺无可置疑地成为西藏帕竹噶举派显密兼修的弘传中心、西藏山南乃至卫藏地区最大和最有影响力的寺庙之一。同时基于其崇高的宗教与政治地位，丹萨替寺与当时西藏流行的其他教派的代表人物与寺庙，包括帕竹噶举派衍生的八小派代表人物与寺庙、噶举派其他教派代表人物与寺庙、萨迦派代表人物与寺庙，以及新兴的格鲁派代表人物与寺庙，都开展了广泛而深入的文化艺术交流，在佛教思想和文化艺

术等诸多方面产生了广泛的影响。自1481年起，帕竹政权落入仁蚌巴家族控制，其势力开始一蹶不振⁹，从此丹萨替寺也由盛转衰，直至1618年帕竹政权被藏巴汗政权取代。1642年五世达赖喇嘛建立甘丹颇章后，丹萨替寺依附于格鲁派势力继续得以延续，但影响甚微。1962年丹萨替寺被列为西藏自治区文物保护单位，但“文革”期间遭到严重破坏，寺庙殿堂损毁殆尽（图6）。¹⁰改革开放后，丹萨替寺逐步得到重建，至2014年底已基本恢复历史原貌（图7），重新焕发生机与活力。

历史上，丹萨替寺不仅具有重要的宗教地位和影响，在政治上还扮演了十分重要的角色。1208年出身朗氏家族的扎巴迥乃登上丹萨替寺座主之位，正式缔结了丹萨替寺与朗氏家族政教合一的联盟关系。从此以后，丹萨替寺与朗氏家族休戚与共，其影响不仅

仅体现在丹萨替寺的佛教修学成就上，还体现在朗氏家族的世俗事业发展上。1252 年朗氏家族所在的帕木竹巴成为蒙古旭烈兀王的封地¹¹；1268 年朗氏家族控制的地方正

式成为元朝在西藏划分的十三万户之一的帕竹万户¹²；1349 年绛曲坚赞（1302 ~ 1364 年）建立帕竹政权¹³，直到 1618 年被藏巴汗取代，统治西藏 260 余年。这是朗氏家族



图6 被毁后的丹萨替寺残垣断壁（1966年后拍摄，丹萨替寺老照片）



图7 修缮一新的丹萨替寺全貌（2015年本文作者拍摄）

一步步走向成功后衰败的重要历史轨迹，它在世俗事业上取得的一个个伟大而辉煌的成就。而这些成就的取得和发展，都与丹萨替寺密不可分，是丹萨替寺以政教合一体制中“教权”身份和地位施加重要影响的结果。事实上，无论在帕竹万户时期还是帕竹政权时期，丹萨替寺在政治上都发挥了十分显著的作用：一方面帕竹万户的万户长和帕竹政权的第悉皆由丹萨替寺座主推荐；另一方面丹萨替寺不少座主也兼任帕竹万户长和帕竹政权的第悉，而帕竹万户长和帕竹政权第悉退位以后又往往就任丹萨替寺座主。这些具体的事例都充分反映了丹萨替寺在政治上的地位和影响力。

在丹萨替寺历史上，有一项重要的文化建设举措，那就是前一位住持圆寂后，后一位座主即为前者建造舍利灵塔。这种舍利灵塔始兴于帕木竹巴圆寂后的12世纪晚期，帕木竹巴的弟子为师尊所建灵塔，其后相沿成习，一直延续到十五六世纪。西藏早期历史文献如《朗氏家族史》《青史》《红史》《汉藏史集》中记载有5座灵塔。¹⁴印度人萨拉特·钱德拉·拉斯1881年造访了丹萨替寺，他在后来的记述中声称亲眼看到寺中保存有18座金塔和银塔。¹⁵噶陀司徒·却吉嘉措所著《司徒卫藏朝圣记》记载了10座京俄的灵塔。¹⁶根据这些记载，并结合曾经供奉灵塔的祖拉康大经堂的面积分析，噶陀司徒的记载是比较合理和可靠的，丹萨替寺历史上兴建的舍利灵塔应有10座。

这些灵塔的形制十分特殊，其造型结构与我们现今所见的西藏各式佛塔和僧塔有极大区别。根据历史记载和1948年意大利摄影师弗朗西斯梅勒拍摄的多幅丹萨替寺舍利灵塔图片分析，这种灵塔明显来源于印度八

大佛塔中的“吉祥多门塔”，但又在其基础上做出了较大的改变和创新，从而形成了丹萨替寺特有的舍利灵塔造型样式。其特殊性正如《直孔替寺》一书所说，它“不同于善逝八塔中的吉祥多门塔，是至尊仁钦贝独创的一种特殊的建筑佛塔风格”¹⁷。其特点体现在两个方面：一方面，它在灵塔基座和塔身部位都装饰了佛像，佛像从下至上，逐层有序地周匝环绕，整个佛塔看上去玲珑剔透，像一件巨大的雕塑艺术品，《直贡法嗣》称之为“大宝装饰”¹⁸；另一方面，在造型结构上，舍利灵塔也不是单一的吉祥多门塔形式，而是由吉祥多门塔和灵塔两部分构成，吉祥多门塔在下，其上安奉供有丹萨替寺座主舍利和塑像的灵塔，如此即构成了丹萨替寺舍利灵塔的特殊形式。其中，灵塔基座和塔身部位装饰的佛像值得我们特别注意。据噶陀司徒《司徒卫藏朝圣记》记载，灵塔上的佛像少则有2800尊，而多则有3900余尊，若取一座灵塔最少数量2800尊计算¹⁹，那么丹萨替寺总共10座灵塔上则有3万余尊佛像，这是一个十分庞大的数目。这些佛像构成了西藏历史上一种独特的佛像艺术风貌——丹萨替造像风格。

由于历史原因，丹萨替寺于20世纪60年代遭到严重破坏，殿堂毁弃，佛像法物尽失，其辉煌的历史也渐渐被人们遗忘。所幸的是，在中外学者、佛像艺术品收藏和爱好者、西藏考古工作者的共同努力下，一些丹萨替寺座主舍利灵塔上的佛像和雕塑残件逐渐被发现和识别出来，散布于世界各地公私博物馆和私人收藏家手中（图8至图13）。它们艺术特征完全一致：风格成熟，造型硕壮；装饰繁缛，工艺精湛；材质多为铜镀金，少数为银造像。它们体现了极高的艺术和工



图8 不动金刚像(14世纪,铜镀金,高约27厘米,2005年丹萨替寺遗址出土,图片由西藏文物鉴定中心提供)



图9 二臂大黑天像(14世纪,铜镀金,高约27厘米,2005年丹萨替寺遗址出土,图片由西藏文物鉴定中心提供)



图10 释迦牟尼佛像(14世纪,铜镀金,高26.5厘米,厦门收藏家收藏 图片由收藏家提供)



图 11 金刚亥母像（14 世纪，铜镀金，高 35 厘米）



图 12 三面六臂毗卢遮那佛像（14 世纪，铜镀金，高 30.5 厘米）



图 13 般若佛母像（14 世纪，铜镀金，高 27 厘米）

艺水准，代表了西藏佛教雕塑艺术的最高水平。这些造像的发现和确认，不仅对于研究丹萨替寺和帕竹地方政权的历史和文化艺术具有重要价值，而且对于西藏佛像艺术研究具有十分重大的意义；不仅为元代藏传佛像艺术的整体风格及工艺水平、风格特征的判断和研究提供了重要借鉴，而且对于我们重新认识西藏佛像艺术的发展演变，特别是西藏佛像艺术民族风格的形成提供了可靠依据。

三 广目天王像丹萨替风格的具体表现

通过与现已发现和确认的丹萨替风格造像进行比较，我们不难发现此像无论是整体还是局部特征，无不体现丹萨替造像鲜明的艺术特点，而且是丹萨替造像成熟时期的风格特点。其具体表现可以归纳为如下几个方面。

面部。面形宽大饱满，额部高广；双眉紧锁，双目大睁如杏仁；下颏圆凸，似馒头一般；鼻阔口方，唇张露齿，显威猛之状。五官刻画既符合佛教造像量度对于忿怒尊造像的规定，又充分展现了丹萨替造像的面部特征。

躯体。躯体浑厚健硕，四肢粗壮有力，肌肉饱满而富有弹性，充分展现了雄浑壮阔、大气磅礴的艺术气韵。这种艺术表现是现知丹萨替造像的共同特点，从艺术渊源上无疑受到了尼泊尔马拉造像的影响，但西藏帕竹政权强大的政治和经济力量应当为这种造型风格的产生提供了重要的创作源泉。

头饰。头戴五花冠，头顶束高发髻。花

冠由五个花瓣组成，但五花的排列较明代明显紧凑一些，而且正面大花瓣两侧生出两个小花瓣，花茎呈弧形向外伸展，形成一个半月形状，富于装饰意味。两耳边有束冠的花结和“U”字形翻卷的缙带，耳下垂有圆壮的大耳环。花冠繁复讲究，做工精致细腻，远非其他时期造像可比，明显受到12~13世纪尼泊尔造像的影响。

衣着与装饰。身着长袍式铠甲，腰间束革带，下身的衣褶密集垂布，刚劲有力，表现了衣服厚实的质感，极具装饰性；铠甲外又穿有罩衫，正面可见固定罩衫的锁扣；双肩各饰一只象征力大无穷的摩羯，左、右胸及下腹各有一片圆形护甲。这一衣着样式与中原地区的天王像明显不同，应当与印度和西藏古代武士的衣着有关。身披大帔帛，帔帛先在头部形成一个倒“U”形状，然后缠绕于两臂，其中右臂帔帛形成翻卷之势，极富动感。帔帛的这种配搭既具有装饰意味，又增添了造像的宗教神性，成为丹萨替造像一种固定的形式。除此以外，全身还有项圈、手镯、臂钏、足钏等装饰。这些衣着和装饰，繁复讲究，做工精致，其精致与繁复的程度在藏传佛教造像史上可谓空前绝后。

镶嵌。主要指造像周身镶嵌各种宝石。藏传佛教造像有镶嵌各色宝石的传统，绵延不绝，但在繁复和讲究程度上，历史上没有超过丹萨替造像的。有些造像身上嵌满了各色宝石，种类可能有七种之多，寓意“七宝”庄严佛像；而一般造像身上也有一两种宝石镶嵌。宝石镶嵌的部位十分周全，从上到下，凡是有装饰的部位都有镶嵌物。此尊广目天王像就是一件典型的实例。其全身镶嵌的宝石不仅品种繁多，包括红珊瑚、绿松石、红

宝石、蓝宝石、白水晶、青金石等种类，而且因造像体量超大，装饰形式独特，宝石镶嵌显得异常繁缛和别致，也异常名贵。如其耳环、项圈、胸甲、宝带等部位镶嵌的宝石，就显得十分集中而繁密；两肩摩竭眼睛镶嵌的水晶，晶莹剔透，造型硕大而突出。如此繁复的镶嵌大大地增添了此像的华丽效果，提升了此像艺术和审美价值。

材质与镀金。丹萨替造像多为红铜铸造，铸胎厚实，比明代西藏地区金铜造像明显沉重。佛像铸完后都要进行镀金处理，以表现尊神的神圣与尊贵。丹萨替造像的镀金工艺非常特殊，效果极佳，佛像看上去金质纯厚，呈黄里透红的玫瑰般色彩，绚烂迷人。至今在许多造像表面还留有白色物质，可能与当时采用了特殊的镀金工艺有关。其优质的材料和高超的工艺充分体现了丹萨替造像背后强大的政治和经济后盾与实力。此尊天王像体量超大，品相完好，在材质、铸造和镀金工艺上体现了丹萨替造像鲜明特点，具有重要的代表性意义。

天王像背后的方形孔洞。大多数丹萨替造像背后，更为多见的是造像莲花座后面，有一个方形的铜柱，与造像本身垂直，它的一端连接在佛像上，而另一端则连接在佛塔上，铜柱与造像的连接方式以焊接为主。但目前发现的几乎所有佛像背后的铜柱都残缺不全，有的完全残失，只剩下焊接的痕迹，有的只剩部分铜柱，留下人为砸损的断痕。而此尊天王像后背没有留下铜柱，只有一个方孔，与常见的带铜柱的形式相比，可以说是一个特例。但由带有铜柱佛像我们可以得到重要启发，这种方孔的作用与铜柱一样，也是连接佛像与佛塔的。只是其连接方式与常见的具有铜柱的造像不同，是通过方孔将

天王像穿插固定于佛塔预留的装置上。虽然与佛塔连接的具体方式不同，但这种方孔与铜柱一样，都恰好证明这类造像是丹萨替舍利灵塔上供奉的佛像，属于典型的丹萨替风格造像。

由上可见，此像是一尊典型的丹萨替风格造像，它不同于同一时期的萨迦和夏鲁两寺造像风格，更不同于此前和其后的西藏其他地区造像风格，在藏传佛像艺术史上具有十分独特的地位。对其风格的分析，过去大多数西方学者认为丹萨替风格属于尼泊尔艺术风格，甚至认为丹萨替造像是尼泊尔工匠的作品²⁰。对于这一观点，笔者不敢苟同。笔者认为，丹萨替造像的确受到了尼泊尔艺术影响，但在尼泊尔艺术基础上加入了西藏本土元素，实现了尼泊尔和西藏本土艺术的融合；到15世纪后又受到了中原地区影响，融入了中原艺术元素。因此，对于丹萨替造像风格，我们不能简单地将它归为尼泊尔艺术，它是尼藏或尼藏汉多种艺术因素融合的形式。在各种影响中，西藏本土的影响尤其不可小视，这种影响不仅体现在造像的风格特征上，而且体现在西藏本土对这一独特艺术风格的催生和承载上。因为13~14世纪西藏政治、经济和文化的高度发展，为各种文化艺术创造了良好的发展环境，尼泊尔艺术正是在这样的土壤上得到了新的发展，从而形成了各种具有西藏民族特色的新风格。笔者的这一看法在瑞士学者冯·施罗德那里得到了印证，施罗德曾对丹萨替造像风格做过精辟的论述：“在我们确定一尊造像是属于尼泊尔的作品，还是属于‘西藏的尼泊尔风格’，或者说是西藏的作品时，风格才是关键的因素，而不是种族的背景。一尊造像归属于‘西藏红铜

镀金造像传统’，而不是划入‘西藏的尼泊尔风格’作品中，其标准是这些作品在图像学和风格上反映了西藏人的要求和情感的程度。我们时刻不能忘记，‘西藏镀金红铜风格’完全是西藏施主的产物，否则根本不可能存在。”²¹

由此可见，施罗德明显不赞同大多数西方学者的观点，而是非常客观审慎地认为“这些作品在图像学和风格上反映了西藏人的要求和情感”“是西藏施主的产物”。在几乎一边倒的西方学术氛围之下，施罗德较早地提出与众不同的正确观点，是多么的难能可贵。

四 广目天王像丹萨替风格的其他重要佐证

值得注意的是，此像不仅以自身的风格和工艺特征展现了丹萨替造像的艺术特点，而且还有其他重要依据佐证它与丹萨替寺的密切关系，这些依据共同证明了它确是一尊出自丹萨替寺舍利灵塔的重要造像实物。具体有三。

其一，噶陀司徒·却吉嘉措(1880 ~ 1925年)所著《司徒卫藏朝圣记》的记载。噶陀司徒是宁玛派著名高僧、四川白玉县噶陀寺第三世司徒。20世纪初他曾朝拜丹萨替寺，在其后所著《司徒卫藏朝圣记》中，他非常详细地记述了此次朝圣的见闻。其中，他重点记载了坚厄哇仁波切吉祥多门灵塔上佛像供奉的情况：“从中柱右边始供奉着坚厄哇仁波切的吉祥多门灵塔，比直贡多门塔大一点，下面是多种金刚地，上面有圆台四臂怙

主等护法神，诸女地神、欢喜等八大龙神、四大天王等大大小小的塑像。以上为护法系列神像。其上部为圆莲花装饰，其上又是近二十个绿叶女神等的雕像，半浮雕的各种供神等。大殿的四壁八方的佛龕里供奉着响铜的释迦佛像、五冠佛像、十方响铜佛像、半浮雕的千佛像，其上为金刚界佛、泽莫、拜确等下续部诸神。其上方的东边是响铜质的密集金刚、南边是胜乐金刚、西边是欢喜金刚、北边是时轮金刚佛像。四周是众眷属和无上续部诸神，再上供奉着胜乐金刚双修佛四尊，十六尊亥母犹如飞鸟飞翔。再上一层则为金刚持和噶举派诸大师的金塑像。其后是灵塔殿，在日月塔中央金佛龕中放置着金质塑像，总共有二千八百余尊佛像。”²²

根据噶托司徒的记载，丹萨替寺舍利灵塔上佛像是分类、分层供奉的，自下而上依次是护法层、神仙层、佛陀层、下密层、无上密部、四胜乐和十六金刚亥母像、噶举活佛像和灵堂（灵塔顶部佛堂）中央镀金佛像。根据这一记载，并参考其他相关资料，瑞士学者迈克·汉斯尝试着对舍利灵塔上的佛像供奉进行复原，将自下至上的供奉分为9层，并对每一层的结构形式与雕刻内容分别进行了归类，给我们非常直观的印象（图14）。兹列如下：“1、圆形的金刚宝座带上装饰有金刚和宝石；2、环形的护法神装饰区域，有24尊神像，如龙女、财宝天王、吉祥天母、大黑天、罗睺等，每一尊神像都被圆形的涡旋状的缠枝莲围绕起来；3、圆形的双莲花上有四尊分开的四大天王造像在前方；4、平面呈方形的舞蹈姿势女神的雕饰；5、平面呈方形的四方佛雕饰，中心造像被周围很多相同风格造像的小佛像环绕；6、平面呈方形的金刚界曼荼罗雕饰；7、平

面呈方形的密集金刚曼荼罗雕饰；8、噶举派体系 22 尊神像，如金刚亥母、大成就者、空行母、印度和西藏大师的集会，它们各以单独莲花雕饰出现在吉祥果芒塔的顶部；9、舍利塔内部供奉有丹萨替寺住持遗骸。”²³

由此可见，在迈克·汉斯复原的舍利灵塔佛像供奉的第 3 层，也就是噶陀司徒记载的坚厄哇吉祥多门灵塔底层“护法系列神像”，就有四大天王像。可见，这一复原又为确定此像的产地和风格提供了重要依据。

其二，意大利摄影师弗朗西斯梅尔拍摄的丹萨替寺舍利灵塔图片（图 15）。1948 年意大利著名藏学家图齐考察丹萨替寺，他于 1950 年出版的《拉萨及其周边地区》

一书对丹萨替寺有较为详细的记录，其中他关注和着墨最多的就是丹萨替寺大经堂中那些供奉历代座主身骨的葬身塔及塔身雕刻精美的金铜佛像，他满怀激情地对这些佛像发出了由衷的赞叹。²⁴ 当时摄影师弗朗西斯梅尔受雇随同图齐考察，担任摄影任务。据说当年他拍摄了大量丹萨替寺舍利灵塔的图片，但目前仅见瑞士冯·施罗德先生的巨著 *Buddhist Sculptures in Tibet, Volume Two* 中公布的其中的 6 幅图片，而且皆为灵塔的局部。²⁵ 在其中的 3 幅图片（图 15、图 16、图 17）上，我们可以清晰地看到几尊天王像立于灵塔的下方，十分显眼。他们依各自守护的方位巍然而立，虽然所处

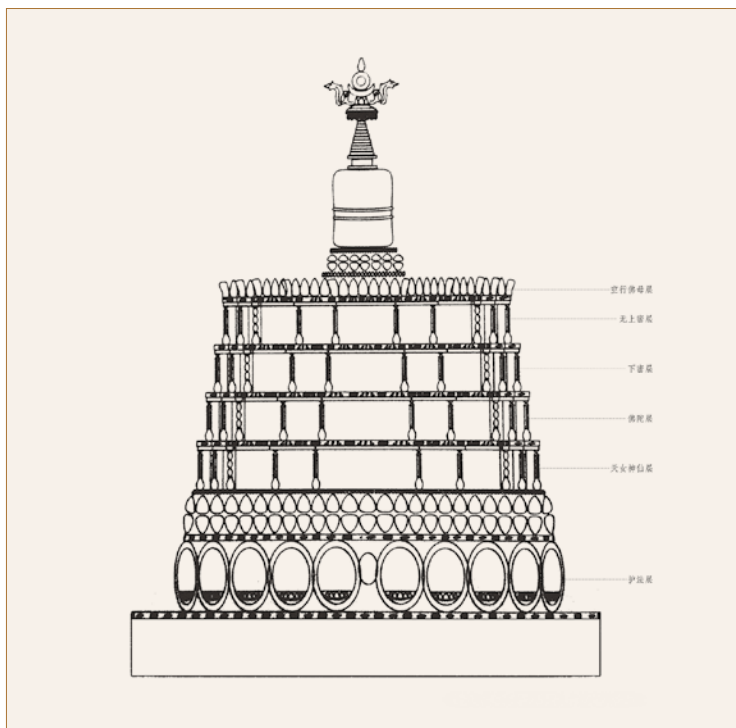


图 14 丹萨替寺舍利灵塔复原立面图
（根据瑞士迈克·汉斯和德国奥拉夫·扎雅著作绘制）

位置偏低，显示其宗教地位不高，但体量和艺术性极为突出，是一般丹萨替造像无法相比的。现知的丹萨替造像的高度一般在 25 厘米至 35 厘米之间，其中以高 35 厘米左右的造像居多。而此尊广目天王像高度为 66 厘米，体量明显大于一般造像，完全符合灵塔图片上天王像的大小规格，也完全符合灵塔图片上天王像与其他佛像的大小比例关系。

其三，丹萨替寺遗址出土的天王像。2005 年丹萨替寺恢复重建时，在遗址上发现了一处文物窖藏，自治区鉴定组和山南文物局随即组织专业人员对窖藏进行了科学发

掘，最终清理出佛教文物 600 余件，其中佛像达 200 余尊，其他为法器和文物残件。这些文物过去一直由桑日县政府部门代为保管，2014 年祖拉康大经堂建成后部分佛像迁至祖拉康大经堂二楼东南角的小经堂展示。2015 年笔者第三次考察丹萨替寺时，在复建的祖拉康大经堂二楼小经堂看到了这批出土文物。在出土的全部佛像中，有一尊铜镀金增长天王像（图 18），高度亦为 66 厘米。其造型样式与弗朗西斯梅尔拍摄的丹萨替寺舍利灵塔图片上的天王像完全一样，而高度、风格、材质、工艺特点与这尊广目天王像是别无二致。这一发现无疑又为确定首都博



图 15 丹萨替寺舍利灵塔局部（1948 年意大利弗朗西斯梅尔拍摄）



图 16 丹萨替寺舍利灵塔局部（1948 年意大利弗朗西斯梅尔拍摄）

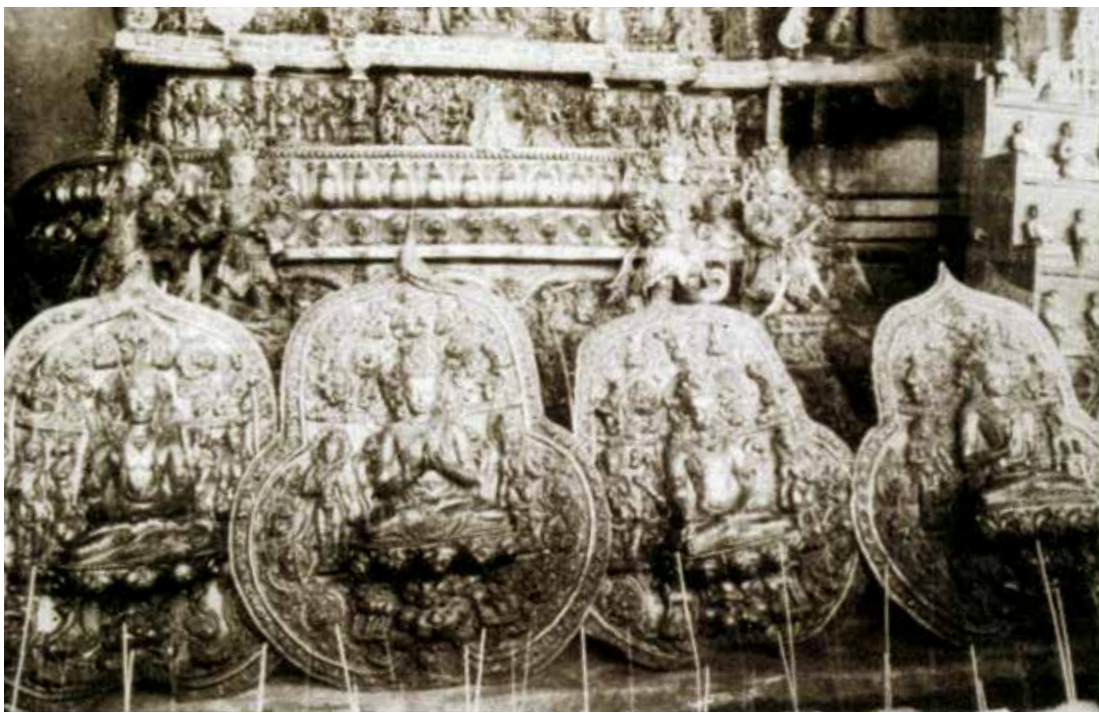


图 17 丹萨替寺舍利灵塔局部（1948 年意大利弗朗西斯梅尔拍摄）

物馆这尊广目天王像的产地和风格提供了可靠的实物依据。

由上述三个方面可见，这尊广目天王像不仅属于丹萨替风格造像，而且就是出自丹萨替寺舍利灵塔上的“大宝庄严”。噶托司徒《司徒卫藏朝圣记》的记载在题材与造型上为其提供了重要的历史依据，而意大利摄影师弗朗西斯梅尔拍摄的丹萨替寺舍利灵塔图片和丹萨替寺遗址出土的增长天王像又为我们提供了确凿的图像和实物标本。历史与现实、史料和史迹相互结合、互为印证，足可证明此像风格和产地均属于丹萨替寺，这是无可置疑的事实和结论。

综上所述，此像艺术特点与价值可以归

纳为两点：其一，此像造型完美，法相庄严，技艺精湛，品相完好，是一尊十分难得的藏传佛教早期金铜造像珍品，具有重要的历史和艺术价值；其二，此像时代与风格鲜明突出，躯体健硕，肌肉饱满，双目圆睁似杏仁，装饰繁缛，满身宝石镶嵌。这些特征体现了西藏丹萨替造像典型风格特点，又具有独特的历史和艺术价值，其艺术风格和工艺水平可以反映元代西藏丹萨替寺、帕竹噶举派和帕竹王朝的发展面貌，亦可反映元代西藏和尼泊尔艺术的密切交流、元代西藏佛像艺术的高度发展水平。

（该文刊发于《博物院》2018年第6期）



图 18 增长天王像（14 世纪，铜镀金，高 66 厘米，2005 年丹萨替寺遗址出土，图片由西藏文物鉴定中心提供）

注释:

- 1 黄春和:《藏传丹萨替造像风格初探》,台湾“中华文物学会”成立三十周年纪念专刊,2009。
- 2 Olaf Czaja, Adriana Proser, *Golden Visions of Densatil—A Tibetan Buddhist Monastery* (New York: Asia Society Museum, 2014)。
- 3 《大方等大集经》卷21《四天王护法品》,(北凉)昙无讖译,《大正藏》第13册。
- 4 (明)许仲琳:《封神演义》第40、41回。
- 5 意大利朱塞佩·图齐1948年发现丹萨替寺舍利灵塔及其精美的雕塑后,瑞士冯·施罗德、瑞士迈克·汉斯、瑞士艾米·海伦、德国奥拉夫·扎雅和美国安德烈等人纷纷开展了丹萨替造像的研究,都有研究成果问世。
- 6 蔡巴·贡噶多吉:《红史》,东嘎·洛桑赤列校注,陈庆英、周润年译,西藏人民出版社,1988,第106页;
- 7 廓诺·迅鲁伯:《青史》,郭和卿译,西藏人民出版社,1985,第364页。
- 7 廓诺·迅鲁伯:《青史》,郭和卿译,西藏人民出版社,1985,第371页。
- 8 大司徒·绛曲坚赞:《朗氏家族史》,赞拉·阿旺、詹万治译,西藏人民出版社,2002,第68页。
- 9 班钦索南查巴:《新红史》,黄颢译,西藏人民出版社,2002,第66~67页。
- 10 西藏山南地区文管会编《桑日县志》,成都科技大学出版社,1992,第25~29页。
- 11 《萨迦五祖全集》第15函,德格木刻板,第320页,转引陈庆英《大元帝师八思巴》,中国藏学出版社,1992,第51页。
- 12 达仓宗巴·班觉桑布:《汉藏史集——贤者喜乐瞻部洲明鉴》,陈庆英译,西藏人民出版社,1999,第163页。
- 13 参考黄奋生《藏族史略》,民族出版社,1985,第225页;尹伟先《明代藏族史研究》,民族出版社,2000,第49~51页。
- 14 参考黄春和《西藏丹萨替寺历史研究》,文物出版社,2016,第330~335页。
- 15 [印度]萨拉特·钱德拉·达斯:《拉萨及西藏中部地区旅行记》,陈观胜、李培荣译,中国藏学出版社,2006,第178页。
- 16 噶陀司徒·却吉嘉措:《司徒卫藏朝圣记》(藏文),1999,第178~184页。汉文始由中国民族出版社编审、江嘎先生翻译,后由中国藏学研究中心研究员陈庆英先生审定。
- 17 Ulrich Von Schroeder, *Buddhist Sculptures in Tibet*, Volume Two, pp.1007-1011.
- 18 热斯·贡觉嘉措编著《直孔替寺简介》,霍嘎尔·努木译,西藏人民出版社,2003,第11~12页。
- 19 直贡·丹增白玛坚参:《直贡法嗣》,克珠群佩译,西藏人民出版社,1995,第147~149页。
- 20 噶陀司徒·却吉嘉措:《司徒卫藏朝圣记》(藏文),1999,第178~184页。
- 21 图齐等许多西方学者持尼泊尔艺术观点,如图齐在其著作中就称:“它们是一些巨大的镀金纪念物,是由尼泊尔工艺家,也许有当地非常娴熟的技术工人帮助而完成的作品。”参考Giuseppe Tucci, *To Lhasa and Beyond* (Snow Lion Publications, 1987), pp.168-170.
- 22 [瑞士]乌尔里希·冯·施罗德:《西藏寺庙珍藏佛教造像108尊》,文化艺术出版社,2010,第119页。
- 23 噶陀司徒·却吉嘉措:《司徒卫藏朝圣记》(藏文),1999,第182~183页。
- 24 Michael Henss, *Buddhist Art in Tibet: New Insights on Ancient Treasures* (Aditya Prakashan, 2008), pp.82-83.
- 25 Giuseppe Tucci, *To Lhasa and Beyond* (Snow Lion Publications, 1987), pp.168-170.
- 26 Ulrich Von Schroeder, *Buddhist Sculptures in Tibet*, Volume Two, pp.1007-1011.

青花折枝花卉纹荷叶盖罐

裴亚静

时代：明洪武（1368 ~ 1398 年）

尺寸：通高 66 厘米，口径 25.3 厘米，腹径 42 厘米，足径 23 厘米

出土信息：1961 年出土于北京市海淀区学院路邮电学院

一 洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐的发现

1961 年北京市海淀区学院路邮电学院出土了一件青花盖罐¹（图 1），小口广腹，器身通体作十二瓣瓜棱形，上覆荷叶式盖，宝珠钮。罐撇口，束颈，丰肩，收腹，近底足处外撇，然后以斜切小台阶收足。底足为砂底，矮圈足。罐体装饰 10 层纹饰，主体纹饰为折枝花卉纹。这是国内出土的第一件这种类型的青花瓷器，但因当时对于洪武朝瓷器的认识还不够，青花盖罐刚出土时人们把它当作元青花²。

二 洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐的装饰花纹

北京邮电学院出土的洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐，其装饰花纹延续了元青花装饰繁密的风格，从盖钮到底部共有 16 层花纹。宝珠钮荷叶式盖从上到下绘画 6 层图案：钮上绘意云头、仰莲纹，盖身绘双重覆莲、如意云、折枝花卉和卷草纹。盖分九瓣，每瓣内装饰折枝菊花、牡丹、梅竹等植物。罐体从上到下绘画 10 层主体和辅助花纹：口沿下一圈回纹，回纹下是一圈双线如意云纹，颈下是一圈仰莲纹，每个莲瓣内画有一朵莲花，

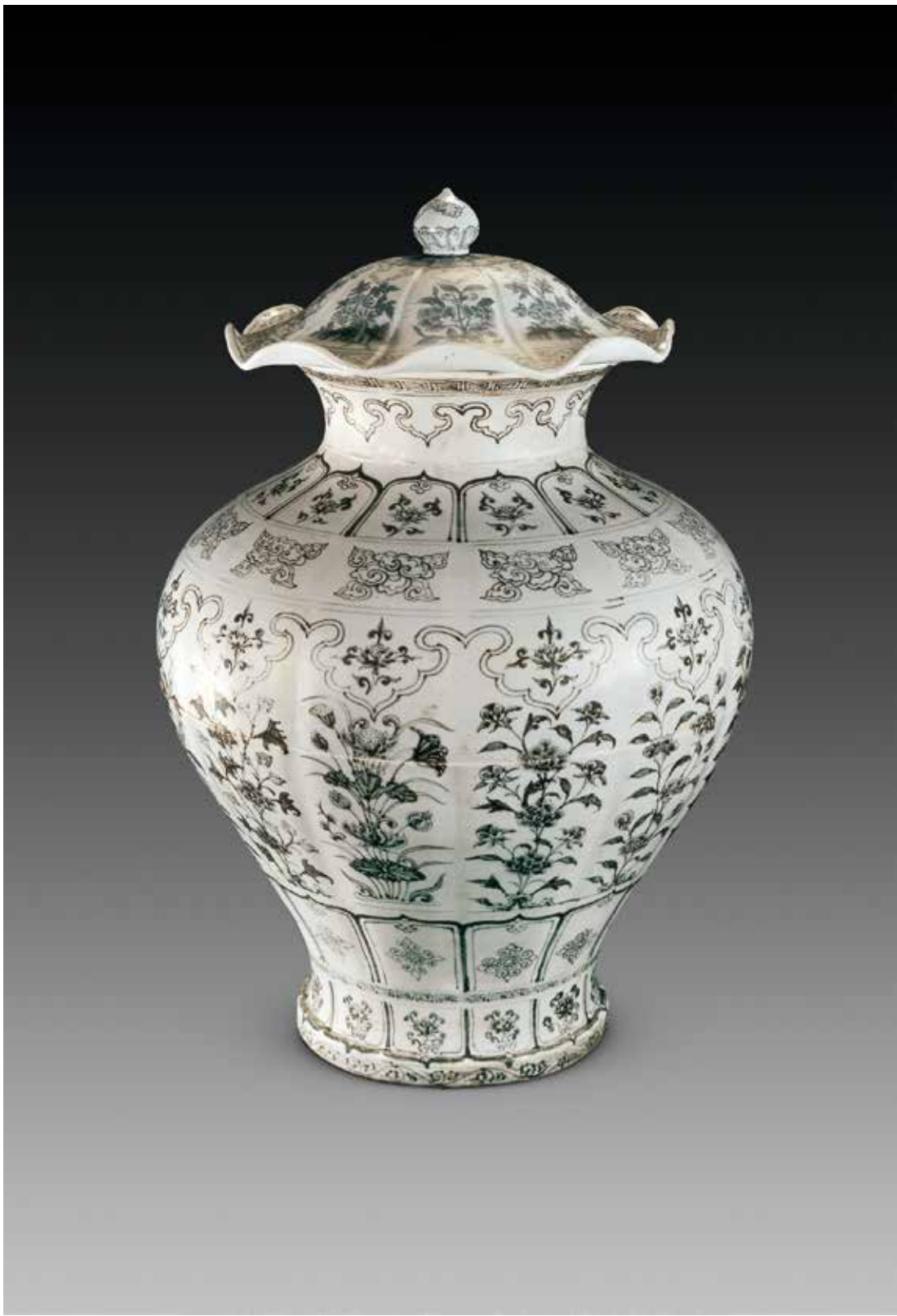


图1 洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐

再往下是四出垂云纹，肩部是一圈如意云莲花纹，罐主体纹饰是湖石折枝花卉纹，下面四层分别是仰莲、回纹、覆莲以及卷草纹。

花卉是这件盖罐上最重要的装饰，腹为十二瓣瓜棱式，分别绘画湖石十二种花卉，花卉下部装饰湖石绘画风格较为写实。绘画的花卉通过与清代顺治十二年（1655）吴毓昌刻本李时珍《本草纲目》³中花卉图对比，辨识如下。

牡丹，《本草纲目》时珍曰：“牡丹以色丹者为上，虽结子而根上生苗，故谓之牡丹，唐人谓之木芍药，以其花似芍药，而其干似木也。群花品中，以牡丹为第一，故世谓牡丹为花王，芍药为花相。”⁴

野菊，又名苦蕒，蕒乃莲子之心，此物味苦似之，故与之同名。时珍曰：“苦蕒处处，原野极多，与菊无异，但叶薄小而多尖，花小而蕊多，如蜂窠状，气味辛苦惨烈。”⁵

山茶，《本草纲目》时珍曰：“其叶类茗，又可作饮，故得茶名。”“山茶产南方，树生，高者丈许，枝叶交加。叶颇似茶叶，而厚硬有棱，中阔头尖，面绿背淡。深冬开花，红瓣黄蕊。”⁶

芍药，也是著名的观赏植物，《本草纲目》引《颂》：“今处处有之，淮南者胜。春生红芽作丛，茎上三枝五叶，似牡丹而狭长，高一二尺。夏初开花，有红白紫数种，结子似牡丹子而小。秋时采根。”⁷

莲藕，《本草纲目》记载其根藕，其实莲，其茎荷叶。时珍曰：“节生二茎，一为叶，一为花，尽处乃生藕，为花叶根实之本。”⁸

木芙蓉，《本草纲目》时珍曰：“木芙蓉处处有之，插条即生，肖干也，其干丛生如荆，高者丈许。其叶大如桐，有五尖及七尖者，冬凋夏茂。秋半始着花，花类牡丹、

芍药，有红者、黄者、白者、千叶者，最耐寒而不落，不结实。”⁹

月季花，《本草纲目》时珍曰：“处处人家多栽插之，亦蔷薇类也。青茎长蔓硬刺，叶小于蔷薇，而花深红，千叶厚瓣，逐月开放，不结子也。”¹⁰

茗茶，《本草纲目》引陆羽《茶经》：“茶者，南方嘉木。自一尺、二尺至数十尺，其巴川峡山有两人合抱者，伐而掇之。木如瓜芦，叶如梔子，花如白蔷薇，实如桐，蒂如丁香，根如胡桃。”¹¹
























石榴，时珍曰：“榴者瘤也，垂垂如赘瘤也。”“榴五月开花，有红黄白三色，单果者结实，千叶者不结实，或结亦无子也。”¹²

木兰，《本草纲目》中又称杜兰、林兰、木莲、黄心。时珍曰：“其香如兰，其华如莲，故名。其木心黄，故曰黄心。”¹³

百合，《本草纲目》时珍曰：“百合一茎直上，四向生叶，叶似短竹叶，不似柳叶。五、六月茎端开大白花，长五寸，六出红蕊，四垂向下。”¹⁴

通过与《本草纲目》图的对比研究，我们确定洪武青花折枝花卉纹荷叶罐上所绘十一种花卉的具体名称，依次为：牡丹，野菊，山茶，芍药，荷莲，木芙蓉，月季花，茶花，石榴，木兰，百合（表1）。第二种花卉尚未辨识，有待进一步考释。通过对腹部十二种花卉的对比研究，我们也可以确认罐盖九个瓣上的植物或花卉名称：竹梅，菊花，石榴，牡丹，木芙蓉，茶花，莲花，月季花，山茶。

罐盖和罐体的主体纹饰都是花卉纹，研究发现，洪武时期御窑瓷器装饰的主题花卉，最常见的是牡丹、石榴、茶花和菊花，无论作为主体图案还是作为辅助纹饰，都是如此，这可以从景德镇御器厂出土的洪武御窑瓷器中看到¹⁵。这可能与当时洪武皇帝继位

表 1 洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐花卉与《本草纲目》花卉图案比较						
名称	牡丹	未确定	野菊	山茶	芍药	荷莲
洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐花卉图案						
《本草纲目》花卉图案	牡丹 		野菊 	山茶 	芍药 	莲藕荷 
名称	木芙蓉	月季花	茶花	石榴	木兰	百合
洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐花卉图案						
《本草纲目》花卉图案	木芙蓉 	月季花 	茶花 	石榴 	木兰 	百合 

后发布的一些恢复汉制的政令有关。洪武三年（1370）丁丑发布政令：“诏中书省申禁官民器服不得用黄色为饰，及彩画古先帝王、后妃、圣贤故事、日、月、龙凤、狮子、麒麟、犀象之形，如旧有者，限百日内毁之。”¹⁶ 洪武六年（1373）四月，再次将政令颁布天下：“……申明典章……官民服用皆有定，拟颁行天下。近者官民渐生奢侈逾越定制，恐习以成风……其服用、酒器、伞盖、床榻、帐幕、舟楫、鞍辔、房舍之类俱有等第。除一品至五品酒盏用金，其余器皿不得棱金、描金，不得雕刻龙凤，装饰金玉珠翠及朱红、黄色，彩画古先帝王、后妃、圣贤人物、官禁故事、日、月、龙凤、狮子麒麟、犀象之形，御赐者许用，既不许托此再造。”¹⁷ 因此，我们发现，元代青花瓷器上流行的戏曲人物故事，龙凤、麒麟等动物形象一下子消失了，在洪武时期的官窑瓷器上这类装饰图案十分

罕见，各种各样的花卉成为主要装饰图案。

折枝花卉纹装饰并非洪武时期独创，元青花瓷器上已见类似的装饰，如一件元青花八棱葫芦瓶，这件葫芦瓶被分割为两部分，上半部分收藏在俄罗斯国家东方艺术博物馆，镶上铜壶流及盖子，被改造成了一把执壶，下半部分收藏在英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，在葫芦瓶被切割开的腰部也镶了铜扣¹⁸，这件葫芦瓶上半部分和下半部分的八个分区内均装饰了折枝花卉纹，如折枝牡丹、折枝菊花、山茶、牵牛花等，和洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐相比，则缺少折枝花卉下面的湖石。而洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐的折枝菊花则与元青花八棱葫芦瓶的折枝菊花的布局和走势非常接近（图2、图3）。1964年河北保定市永华南路小学瓷器窖藏出土的元青花釉里红开光镂花盖罐¹⁹的腹部菱形开光内就是青花釉里红湖石折



图2 洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐的折枝菊花（左）



图3 元青花八棱葫芦瓶上半部的折枝菊花（右）

枝花卉纹，湖石和花卉为釉里红，枝叶为青花。另外日本大阪市立东洋陶瓷美术馆收藏的元青花大盘²⁰盘心纹饰也是湖石折枝菊花和折枝牡丹纹（图4）。从以上几例元代瓷器来看，湖石折枝花卉纹是元代青花瓷器的装饰花纹，洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐的湖石折枝花卉纹装饰正是延续了元青花的样式。

三 其他馆藏同类器型

20世纪50年代，英国驻华代表处参赞J.M.Addis开始对洪武官窑瓷器进行关注，从当时已知的公私收藏中将洪武釉里红瓷器以及相同纹样与装饰风格的青花瓷一一挑选出来，并发表了报告，此后又在20世纪60年代进



图4 元青花大盘（日本大阪市立东洋陶瓷美术馆藏，住友集团捐赠，安宅收藏 六田知弘 摄）

行了补充研究²¹。Addis 在报告中指出了洪武官窑瓷器的一些器型，其中包括小碗、大碗、盏托、大盘、玉壶春瓶、梅瓶、执壶等，同时也提到了这种大罐，当时他见到的是日本松冈美术馆、中国北京故宫博物院及英国大英博物馆收藏的洪武折枝花卉纹大罐。

1988 年 4 月景德镇焦化煤气厂在中华路铺设煤气管道，工程经过御窑厂东门时，发现了官窑文化层，在永乐地层之下出土了一批洪武官窑青花以及釉里红瓷器的标本，其中包括一件发色不是很好的釉里红大罐的口沿及颈部部分，还有一件发色非常好的釉里红大罐的腹部残片。²²1990 年陈克伦对洪武青花瓷器进行了考辨，通过对南京明故宫及汪兴祖墓等处出土瓷器及上海博物馆藏洪武瓷器进行比较，确认了洪武时期的一些器型如碗、盘、盏托、执壶、玉壶春瓶、梅瓶、盖罐等，认为北京邮电学院出土的青花折枝花卉纹荷叶盖罐为洪武时期仅见的青花大罐，是洪武时期特有的造型。²³真正洪武官窑瓷器的大批出土与对洪武官窑瓷器认识是在 1994 年，景德镇市政府在中华路修建七层高楼，基建过程中发现两处明初瓷器的瓷片堆，一处面积 12.27 平方米，一处面积为 22.79 平方米，景德镇市考古所的工作人员通过拼对发现，90% 以上的瓷片可以复原，并确定此处堆积应是明初落选瓷器打碎后集中掩埋的瓷片坑。刘新园先生通过分析当时明代与帖木儿的交往，确定这批瓷器的烧造年代在洪武二十一年（1388）到二十六年（1393）之间。²⁴复原后的器型非常丰富，其中就包括一件完整的洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐²⁵（图 5）。这件青花大罐发色淡雅，腹部折枝花卉青花有晕散现象。

洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐是洪武时



图 5 青花折枝花卉纹荷叶式盖罐
（景德镇市陶瓷考古研究所藏，
图片由景德镇市陶瓷考古研究所提供）

期特有的品种，除了出土的两件青花罐以外，还有传世的青花折枝花卉纹罐 1 件和釉里红折枝花卉纹罐 7 件（表 2）。1994 年景德镇珠山东门头出的青花荷叶盖罐，与首都博物馆收藏的出土于北京邮电学院的这件盖罐完全一致。故宫博物院收藏一件釉里红罐残器²⁶、一件釉里红罐完整器²⁷和一件青花残器²⁸，其中一件青花大罐和一件釉里红大罐为 1950 年后入藏故宫博物院的²⁹。青花罐口沿残缺，无盖。上海博物馆收藏一件釉里红

罐³⁰（图6），日本松冈美术馆也收藏一件釉里红罐³¹（图7），无盖，从口沿处到颈部原来有残，后按照首都博物馆收藏的青花罐进行了修复。日本梅沢纪念馆收藏一件釉里红罐³²。大英博物馆收藏一件釉里红大罐³³，罐口沿有伤残。另外，除了中外公私博物馆收藏的大罐之外，北京在这些年的基建过程中也出土了一些洪武青花或釉里红大罐的残片，如1983年北京四中在原址大面积改建时，出土了大量洪武时期的青花和釉里红残片，其

中包括釉里红盖罐残片，总体来看，釉里红残片多于青花残片。目前所知的10件折枝花卉纹盖罐中有2件青花，8件釉里红。

再从尺寸、花纹等方面对这10件大罐进行比较研究，10件大罐中只有3件为完整器，带盖，其他几件有的没盖，有的磨口，而日本松冈美术馆收藏的罐是残器，现在我们所看到的罐是以首都博物馆收藏的青花罐为模本进行了修复的。整体来看，这类大罐有两种尺寸，一种是带盖者高66厘米，缺

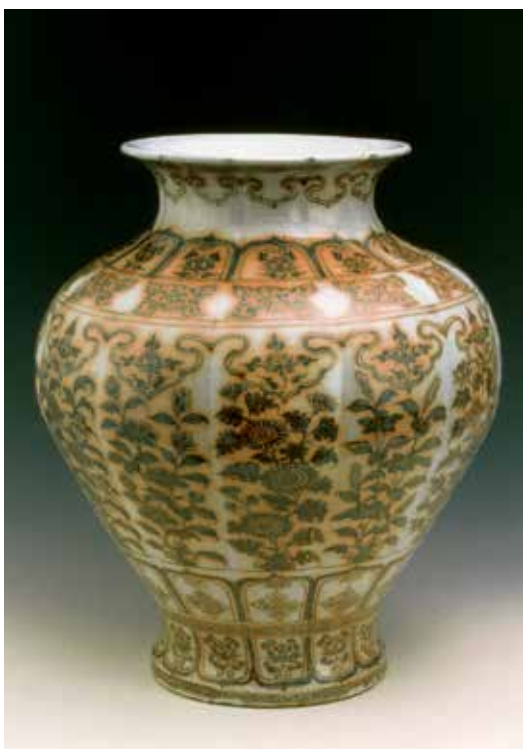


图6 釉里红折枝花卉纹罐（上海博物馆藏 图片由上海博物馆提供）



图7 明洪武景德镇窑釉里红花卉纹大壶（日本松冈美术馆藏 图片由松冈美术馆提供）

表2 洪武青花、釉里红折枝花卉纹盖罐收藏一览

收藏地点	品种	尺寸	特点	出土地点
首都博物馆	青花	通高 66 厘米、口径 25.3 厘米、 腹径 42 厘米、足径 23 厘米	带盖	1961 年北京邮电学院
景德镇市陶瓷考古研究所	青花	通高 66 厘米、口径 26 厘米、腹 径 44.5 厘米、足径 25 厘米	带盖	1994 年景德镇御器厂 遗址
故宫博物院	青花	残高 46 厘米、残口径 19.2 厘米、 足径 23.5 厘米	□残	
	釉里红	通高 53 厘米、口径 26.5 厘米、 足径 23.2 厘米	带盖	
	釉里红	残高 53 厘米、残口径 26.5 厘米、 足径 23.5 厘米	□残	
上海博物馆	釉里红	高 48.8 厘米、口径 25.6 厘米、 腹径 41.8 厘米、底径 22.1 厘米	无盖	
沈阳故宫	釉里红	高 51 厘米、口径 26 厘米、腹径 43 厘米、底径 23 厘米		
大英博物馆	釉里红	高 67.2 厘米	□残	
日本松冈美术馆	釉里红	高 53.7 厘米	□残，修复	
日本梅沢纪念馆	釉里红	高 51.2 厘米、口径 26 厘米、底 径 23.6 厘米	无盖	
私人收藏	釉里红残片			北京四中明代遗址
景德镇市陶瓷考古研究所	釉里红罐口、罐腹残 片 2 件			景德镇明代御器厂遗址

盖者 54 厘米左右，如首都博物馆收藏和景德镇御器厂出土的大罐。另一种尺寸是通高 53 厘米左右，缺盖者 49 厘米左右，如故宫博物院及上海博物馆收藏的釉里红大罐。大罐的口径在 25 厘米至 27 厘米之间。

从花纹来看，10 件大罐纹饰基本相同，罐颈部的 3 层及近底部的 4 层辅助纹饰相同，中间的主体纹饰为湖石折枝花卉。主体纹饰 12 种花卉是一致的，并且除荷莲下为水波纹，其他 11 种花卉均为湖石折枝花卉。然而，仔细观察还是能够发现这 10 件大罐花卉纹饰存在明显的差别。第一，花枝长出的方式不同，大致可以归为两类。一类大部分植物从湖石上先长出一个花枝，往上再分枝杈，

比如首都博物馆、上海博物馆、日本松冈美术馆的藏品。另一类是从湖石上直接生长出两个花枝，再向上长枝叶、花朵及花苞，如景德镇御器厂出土的青花罐，大英博物馆和梅沢纪念馆的釉里红罐，以及故宫收藏的两件釉里红罐和一件青花罐，属于这一类。第二，花枝的弯曲程度，花朵盛开的方向，及花苞的形状、数量及位置均不完全相同（图 8）。以百合花为例，所有大罐均为湖石上两枝百合交叉的布局，一般有三朵盛开的百合花以及两三个花苞。首都博物馆的大罐左侧向右交叉的花枝上有两朵盛开的百合，上面那枝向上开放，下面那枝花朵向下开放，右侧向左交叉的花枝中部有一朵向下盛开的



图 8 百合花画法的比较（左首都博物馆，右故宫博物院）

百合及三个花苞，两个花苞在上，一个花苞在下面。再看故宫青花大罐的百合，百合下面的湖石较首都博物馆的要大些，左侧向右交叉的百合枝上面有一朵接近盛开向上开放的百合花，右侧向左交叉的百合枝中部和下部各有一朵向下开放的百合花，顶部有两个向上的花苞。而故宫收藏的完整的釉里红盖罐左侧向右交叉的百合枝上有三朵盛开的百合花，一朵在顶上向上开放，两朵在下部向下开放，右侧向左交叉的百合枝上有两个向上的花苞。而这三个罐上的百合花枝下面的湖石的形状也完全不同。其他品种的花卉，也可以看到同样的情况。

总而言之，1994年景德镇珠山御器厂洪武青花折枝花卉纹大罐的出土是一个重要的发现，包括这件青花大罐在内的出土的一批明初瓷器被确认为洪武时期的御窑瓷器，这批瓷器是当时御器厂烧造的官窑瓷器的瑕疵品或贡余品，由于当时落选瓷器不能流入民间，因此采取了就地掩埋的方式。³⁴直到1994年由考古工作者发掘出土，才得以重见天日。而北京地区出土的这件洪武青花折枝花卉纹荷叶盖罐是当时御器厂烧造的合格品，运到宫中，可能赏赐给某位大臣。表2中所列各地博物馆收藏的青花或釉里红大罐是洪武时期景德镇御器厂按照同一官样专门为宫廷烧造的瓷器。

除了青花折枝花卉纹荷叶盖罐以外，存世还有两件造型相近而花纹不同的洪武荷叶盖罐，这两件盖罐没有瓜棱，装饰的主体花纹也不同。一件是天津博物馆收藏的釉里红松竹梅纹荷叶盖罐³⁵（图9），高54厘米，口径为27厘米，底径为24厘米。与青花折枝花卉纹荷叶盖罐相比，此罐身下部的4层辅助花纹与之完全相同，上半部的第1至第

3层辅助花纹相同，第2层如意云纹和第3层覆莲纹之间留有空白。第4层与青花折枝花卉纹荷叶盖罐完全不同，为一圈缠枝菊花纹。腹部松竹梅“岁寒三友”图为主体花纹，并以山石、芭蕉来衬托。罐从上至下8层纹饰，但主体花纹非常突出，这种装饰的罐目前仅见这一件。另一件是日本私人收藏的缠枝牡丹纹釉里红大罐³⁶（图10），高53.3厘米，其原名为“釉里红牡丹唐草纹大壶”，1985年曾经在日本大阪市立东洋陶瓷美术馆的元青花展上展出³⁷，这件大罐与釉里红松竹梅纹大罐更为接近，上面第4层辅助花纹为缠枝莲花，而主体纹饰为缠枝牡丹纹，从上到下装饰8层花纹，也是目前所见唯一的一例。

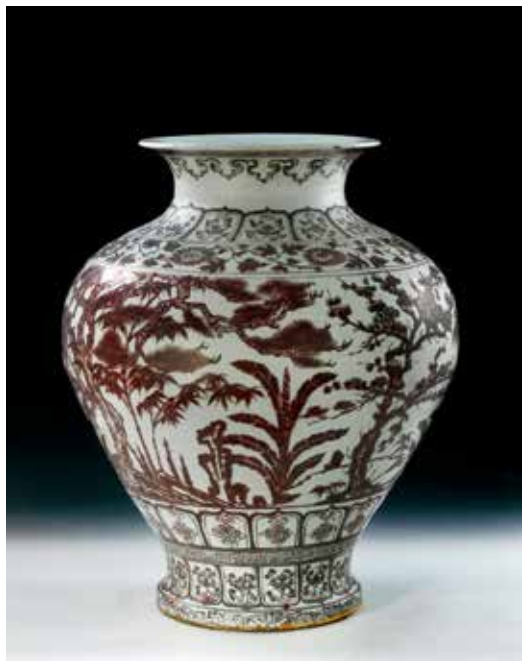


图9 釉里红松竹梅纹大罐（天津博物馆藏
图片由天津博物馆提供）

明洪武至永乐时期景德镇御窑已开始为宫廷烧造瓷器³⁸，由宫中定样烧造。据《大明会典》记载：“洪武二十六年定。凡烧造供用器皿等物，须要定夺样制，计算人工物料，如果数多，起取人匠赴京，置窑兴工。或数少，行移饶、处等府烧造。”³⁹恢复烧造的御器厂烧造的洪武青花瓷色调多偏灰暗，釉里红的颜色也大多不纯正。从各处收藏的青花或釉里红大罐可以看出洪武时期青花或釉里红瓷器烧造的这个特点。

四 关于洪武青花用料及大罐的制作工艺

1996年景德镇市考古研究所与台北鸿禧美术馆合作在鸿禧美术馆展出了1994—1995年景德镇出土的明初官窑瓷器，为配合这次展览，景德镇市陶瓷考古研究所选取了新出土的22件从元代到明成化时期的典型的官窑青花标本，请中国科学院上海硅酸盐研

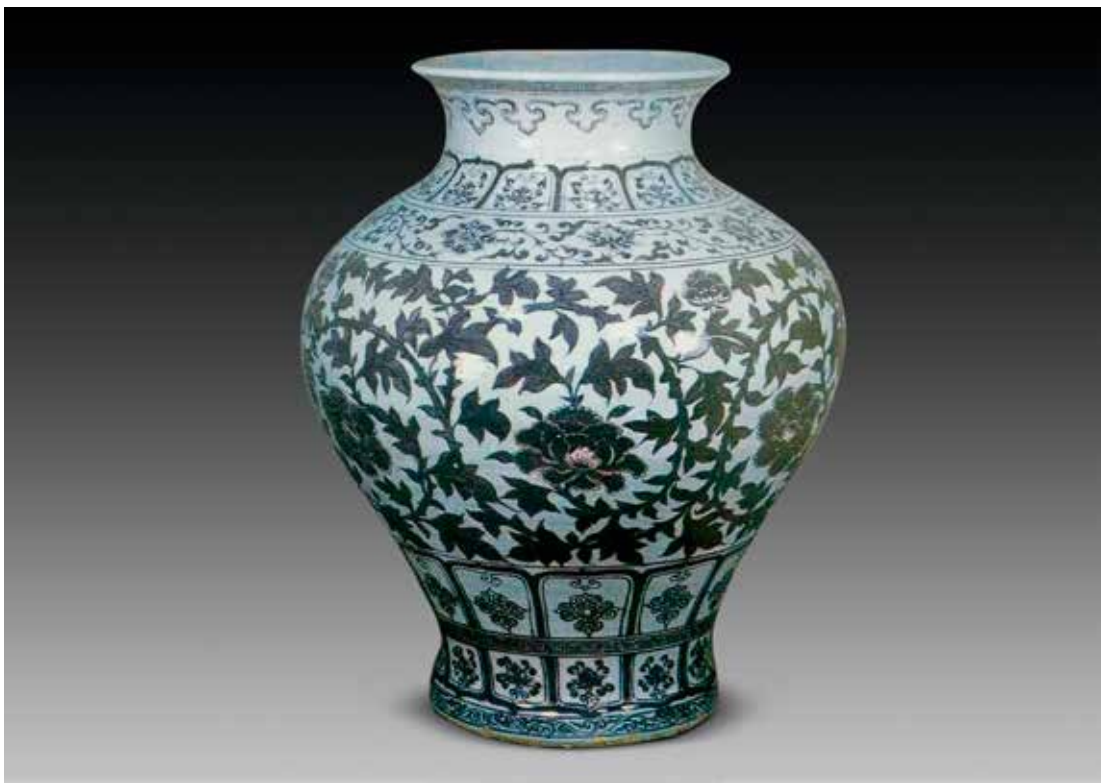


图10 缠枝牡丹纹釉里红大罐（日本安宅旧藏）

究所进行了青花瓷胎釉及青花料化学组成等方面的测定，选取了4件典型的洪武官窑青花瓷器标本。通过测试确定从“元官窑到明永乐的青花所用的青花料都属于高铁低锰的一类”，最可能是来自波斯的进口料。⁴⁰

综观目前各博物馆收藏的洪武青花或釉里红花卉罐，以及北京地区出土的大罐标本，洪武大罐坯体之间有三处接痕，第一处接痕是在颈部的最窄处，第二处接痕是在罐肩部最宽处的下面，即腹部花卉纹从上到下的1/4处，第三处是罐身与罐底的衔接。由此可知，因为罐的体量较大，洪武时期采用分段制作工艺。

五 结语

综上所述，青花折枝花卉纹盖罐是洪武时期官窑烧造的特有的一种瓷器造型，其湖石折枝花卉纹样和装饰布局继承了元青花瓷器同类样式。根据中国科学院上海硅酸盐研究所的测定，洪武时期御器厂烧造的青花仍然使用的是进口的钴料，有学者认为，这是因为洪武时期多次禁止海外贸易，青花钴料进口稀缺，因此洪武时期烧造了更多的釉里红瓷器。⁴¹这可能是存世洪武釉里红大罐数量远远多于青花大罐的原因所在。

洪武青花折枝花卉纹大罐因为器型硕大，延续了元代分段制作的工艺。和元代相比，“洪武时代的大件瓷器比元代的更大，数量也更多。盘直径大到56厘米，荷叶盖罐通高66厘米。都不见于以前的时代，显然标志着洪武官窑空前高超的成型能力”⁴²。

由于明太祖为恢复汉室制度而发布了一

些关于官民器服禁忌的政令，洪武御窑瓷器上的纹饰以各种花卉植物组合为主体，折枝花卉纹大罐是洪武御窑瓷器中绘画花卉植物种类最多的器形，花卉植物种类达到14种。

据《大明会典》记载，当时的御窑瓷器须“定夺样制”，烧造御窑瓷器须按照当时宫廷统一官样的尺寸、器形及花纹来制作。就目前所见，折枝花卉纹瓜棱大罐有不同的尺寸：一种含盖高度在66厘米左右，不含盖高度为53~54厘米，另一种尺寸不含盖高度要低于50厘米。不论是哪种高度，其口径都在25厘米至27厘米之间，由于烧造过程中的不确定性，没有两件大罐的尺寸完全相同。大罐的官样花纹有三种。一种是瓜棱罐，主体纹饰是湖石折枝花卉纹，从罐的宝珠钮到罐底部共16层纹饰，中间12道瓜棱上是12种折枝花卉。另外两种没有瓜棱的造型，有两种官样：一种主体纹饰是松竹梅，如天津博物馆收藏的釉里红瓷器，罐身从上到下是8层花纹；另一种是日本安宅旧藏的大罐，主体花纹是缠枝牡丹。目前存世的这两种官样的盖罐均为釉里红品种。而湖石折枝花卉则是当时烧造瓷器中最多的一种画样，目前所见个体接近20个，虽然同样都是按照官样来绘画，但是通过对每件瓷器花纹的比较，可知这些瓷器在大的方面如花纹的种类与样式方面相同，而同一种纹饰在绘画细节方面还是有一些明显的差异，由此可知，当时景德镇御器厂的制作须“定夺样制”，然而对于“样制”的规定有可能还不够细化，或是御器厂工匠在绘画瓷器时，对于官样的执行还不是很严格。

（该文刊发于《博物院》2017年第3期）

注释:

- 1 《北京市文物精粹大系》编委会、北京市文物局编《北京市文物精粹大系·陶瓷卷》(下),北京出版社,2003,第92~93页。
- 2 赵光林:《介绍几件元代青花瓷器》,《文物》1972年第8期,第52~54页。
- 3 (明)李时珍:《本草纲目》,清顺治十二年吴毓昌刻本,卷一、卷二为图卷,中国国家图书馆藏。
- 4 (明)李时珍:《本草纲目·草部·木之三》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第21页。
- 5 (明)李时珍:《本草纲目·草部·草之四》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第4页。
- 6 (明)李时珍:《本草纲目·木部·木之三》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第71页。
- 7 (明)李时珍:《本草纲目·草部·草之三》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第21页。
- 8 (明)李时珍:《本草纲目·果部·果之六》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第16页。
- 9 (明)李时珍:《本草纲目·木部·木之三》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第69页。
- 10 (明)李时珍:《本草纲目·草部·草之七》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第37页。
- 11 (明)李时珍:《本草纲目·果部·果之四》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第22页。
- 12 (明)李时珍:《本草纲目·果部·果之二》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第21页。
- 13 (明)李时珍:《本草纲目·木部·木之一》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第23页。
- 14 (明)李时珍:《本草纲目·菜部·菜之二》,清顺治十二年吴毓昌刻本,第37页。
- 15 鸿禧美术馆:《景德镇出土明初官窑瓷器》,鸿禧艺术文教基金会,1996,第68~69页;炎黄艺术馆:《景德镇出土元明官窑瓷器》,文物出版社,1999,第102、116页。
- 16 《明太祖实录》卷五十五,中研院历史语言研究所校印,第296页。
- 17 《明太祖实录》卷八十一,中研院历史语言研究所校印,第392页。
- 18 John Carswell, "A Dismembered Jar," in Medelhavs Museet, Blue & White, *Porcelain from the Topkapi Palace Museum and the Museum of Turkish and Islamic Art*, 2008, pp.166~167;《瓷韵——大英博物馆、英国国立维多利亚与艾伯特博物馆藏瓷器精品》,中华书局,2012,第316~317页。
- 19 北京艺术博物馆、北京市元青花交流中心、首都博物馆编《元青花》,河北教育出版社,2009,第46~47页。
- 20 大阪市立東洋陶磁美術館:「東洋陶磁の展開——大阪市立東洋陶磁美術館館藏品選集」、2006、図版35、60ページ。印刷:日本写真印刷株式会社。発行:財団法人 大阪市美術振興協会(初版1999年3月 2006年8月4刷)
- 21 J.M.Addis, 1957-1959. *A Group of Underglaze Red. Transactions of the Oriental Society.* vol.31, pp.15-38; J.M.Addis, 1964-1966. *A Group of Underglaze Red. A Postscript Transactions of the Oriental Society.* vol.36, pp.89-102.
- 22 李一平:《景德镇珠山出土明洪武瓷述略》,《文物天地》2011年第4期,第14~19页。
- 23 陈克伦:《明洪武青花瓷器考辨》,《江西文物》1990年第2期,第67~74页。
- 24 刘新园:《景德镇珠山出土的明初与永乐官窑瓷器之研究》,第9~49页;鸿禧美术馆:《景德镇出土明初官窑瓷器》,鸿禧艺术文教基金会,1996,第68~69页。
- 25 鸿禧美术馆:《景德镇出土明初官窑瓷器》,鸿禧艺术文教基金会,1996,第68~69页;炎黄艺术馆:《景德镇出土元明官窑瓷器》,文物出版社,1999,第73页。
- 26 故宫博物院、景德镇市陶瓷考古研究所:《明代洪武永乐御窑瓷器——景德镇御窑遗址出土与故宫博物院藏传世瓷器对比》,故宫出版社,2015,第20页。
- 27 耿宝昌主编《故宫博物院藏文物珍品大系——青花釉里红》(上),上海科学技术出版社,2000,第210页。
- 28 耿宝昌主编《故宫博物院藏文物珍品大系——青花釉里红》(上),上海科学技术出版社,2000,第15页。
- 29 黄卫文、蔡毅:《清宫旧藏景德镇官窑明洪武瓷研究》,《东南文化》2011年第1期,第105~112页。
- 30 上海博物馆编《琳琅》,北京大学出版社,2015,第139页。

-
- 31 Oritention, *Mary Ann Rogers Chinese Ceramics in the Matsuoka Museum, Part II*. Vol.17no.1 (1986): pp.14-33; 日本爱知县陶瓷资料馆编《松冈美术馆名品展》，1997，图版 13。
- 32 〔日〕三上次男：《世界陶瓷全集 13 辽金元》，日本小学馆，1976，第 102 页。
- 33 〔英〕霍吉淑：《大英博物馆藏中国明代陶瓷》（上册），故宫出版社，2014，图 2 ~ 6。
- 34 权奎山：《2002~2004 年景德镇出土御窑瓷器概说》，《景德镇出土明代御窑瓷器》，文物出版社，2009，第 10~25 页。
- 35 天津博物馆编《天津博物馆藏瓷》，文物出版社，2012，第 63 页。
- 36 〔日〕三上次男：《世界陶瓷全集》13 辽金元，日本小学馆，1976，第 157 页。
- 37 大阪市立东洋陶瓷美术馆：《元代青花展——14 世纪の景德镇窑》，1985，图版 39。
- 38 王光尧：《再论御器厂的建立时间——明代御窑遗址的考古学分期》，《南方文物》2011 年第 4 期，第 28~32 页。
- 39 《大明会典》卷一九四。
- 40 中国科学院上海硅酸盐研究所李家治、张志刚、邓泽群，景德镇陶瓷考古研究所刘新园：《景德镇元代及明初官窑青花瓷器的工艺研究》，《鸿禧文物》1996 年第 1 期。
- 41 〔英〕霍吉淑：《大英博物馆藏中国明代陶瓷》（上册），故宫出版社，2014，图 2 ~ 6。
- 42 刘新园：《景德镇珠山出土的明初与永乐官窑瓷器之研究》，第 9~49 页，见于鸿禧美术馆《景德镇出土明初官窑瓷器》，鸿禧艺术文教基金会，1996，第 68~69 页。

铜镀金大成就者毗瓦巴像

刘 丞

时代：明永乐（1403 ~ 1424 年）

尺寸：高 33 厘米，重 12000 克

永宣宫廷造像是指在明代永乐和宣德年间，皇帝为了推行宗教政策，加强汉藏民族之间的团结和友谊，由专门在宫中设立的造像机构制作的藏式佛像。这批佛像以施赐的形式给予藏传佛教上层领袖，以达到归化人心、巩固边疆政权的目的。永宣造像的制作团队汇集了尼泊尔、西藏和汉地的能工巧匠，他们以藏传造像为蓝本，融入了汉地传统的表现手法和审美情趣，铸造出了具有汉藏艺术风格的新型佛教题材艺术品，雕塑技艺是明代藏传佛造像艺术史上的巅峰，也体现了明代高超的冶炼和铸造工艺，还见证了汉藏民族艺术和文化的融合。

首都博物馆共收藏 50 余尊永宣宫廷造像，其年代多为永乐时期，宣德时期的仅有 9 尊；尺寸上，最高的为 33 厘米，最小的为 10 厘米；题材上，涵盖了佛祖、菩萨、佛母、本尊、上师等多个类别。在这批珍贵的藏品

中，最引人注目的就是明永乐造铜镀金大成就者毗瓦巴像。

一 大成就者毗瓦巴的造型特征及题材内容

（一）大成就者像的造型特征

这尊毗瓦巴像（图 1），顶上饰螺发，头戴由花朵编成的带饰，带饰于脑后打结自然垂下；耳际扇形冠结横出，耳下垂圆环。面相方圆，双目圆睁，鼻翼宽肥，嘴角略向上翘起，有游戏人间的意味。其粗犷的眉毛和络腮胡须均呈螺旋状，写实地刻画出了毗瓦巴作为印度人的相貌特征。上身赤裸，佩



图1 明永乐铜镀金大成就者毗瓦巴像

项圈、长链，四肢均饰臂钏、手镯等物。其中项圈下缀璎珞为多个“U”形的连珠纹样式，具有典型永乐宫廷造像特征。左肩挂瑜伽士修行所需的禅思带，下身穿皮裙。毗瓦巴右手捧由人头骨制成的嘎巴拉碗，左手竖指指天，头亦同向微抬，炯炯有神的目光射向手指之处，体现了其“定日”的事迹，游戏姿坐于盖有仁兽之皮的单层覆莲花座之上。这尊像的莲座前方正面由左至右阴刻楷书“大明永乐年施”字样，这是永宣宫廷造像的标识。整像做工上乘，工艺精湛，写实生动，气势恢宏，是明代永宣宫廷造像中的精品，以写实的相貌、壮硕的身躯，表现了一个不修边幅、袒胸蓄须的印度大成就者形象，表现了大成就者游戏人间、度化众生的情景。

（二）大成就者毗瓦巴的事迹

毗瓦巴是佛教史上公认的印度八十四大成就者之一，梵文称“Virupa”或“Birwapa”，也译为“咕噜毕鲁巴”“费卢波”，法名称“吉祥护法”。84位大成就者是印度佛教时期被认定为大成就者的84名修行者。其中包括80位男性，4位女性。这84人中，仅有5位比丘，其余均为在家瑜伽士。他们是金刚乘、大乘佛教中耳熟能详的人物。¹

据印度金刚座师的弟子无畏施祥所著的《八十四大成就者传记》²，瑜伽行者毗瓦巴大师出生在10世纪左右，出生地位于东部的热扎德哇帕拉，他在南印度一个名叫索玛邹热达哇城镇的寺庙出家。毗瓦巴在此接受了灌顶，12年中他专心禅修金刚亥母经，但是毫无结果。当他想放弃修行时，于梦中受佛教空行母赐经教，嘱其坚持修行。继续修

行20年后，最终获证“道果”轮涅无二的究竟佛果。后来因为寺僧误以为他捕食寺中之鸽，他被逐出寺庙。临走时，毗瓦巴显露神功，把莲花瓣抛入水中，花瓣竟逆水流而上。众僧见状惊讶不已，知是错怪毗瓦巴了。毗瓦巴一弹指，成群的鸽子布满天空，比原先的更多更美。毗瓦巴还曾来到恒河边，两次施展神功截断了恒河流水。而他最著名的事迹则是“定日”，有一次毗瓦巴游历到达迦梨达城一家酒馆，并在这里喝了许多酒，当卖酒女要求他付账的时候，他在桌子上画了一道线，说太阳过了这道线，他就付账。随后三日，太阳纹丝未动，毗瓦巴也喝完了所有的酒。此事举国震惊，最后国王帮他付了账。多罗那他在《印度佛教史》中，描述毗瓦巴使用了阎魔尊修习法降服外道空行母的事迹³，体现毗瓦巴强大的法力。诸如此类的事迹数不胜数。《大乘要道密集》中对毗瓦巴有这样的赞颂：“善能逆流大江河，饮酒指住红日轮，其名号为（密哩二合）呬巴，上师尊处我敬礼。”⁴

相对于其大成就者的身份，毗瓦巴在西藏地区备受尊崇的原因，是其作为萨迦派“道果法”传承祖师的身份。萨迦“道果法”是萨迦派的无上法门，是一套完整的融汇显密精髓的修学体系，涵盖了从初发心至究竟成佛的全部教授，具足生起次第、圆满次第等各种殊胜方便。所谓“道果”，“道”指经过修行，而“果”意为达到悟道。也就是说，这种“道”的修行是通过“果”来达到。此种法门的学习，主要通过口传，不注重文字记载，只能意会，不能言传。关于“道果法”与萨迦派的传承源头，在西藏的各类史书中均有记载。一般认为，“道果法”是由藏族著名的大译师卓弥·释迦益西（993～1075

年）引入西藏的，在萨钦·贡嘎宁波的支持和推崇下，“道果法”成为萨迦派核心修法，也成为藏传佛教最负盛名的密法之一。

毗瓦巴的身相主要有两种。其一就是如首都博物馆所藏这件，毗瓦巴左手指天定日（图2），展示了其著名的“定日”事迹，也是最常见的形象。其二是毗瓦巴双手结说法印的形象，常用于表现毗瓦巴作为“道果法”传承体系上师的形象。如江孜白居寺中的毗瓦巴像就是这一形象，主要体现了毗瓦巴传法布道的场景（图3）。



图2 明永乐铜镀金大成就者毗瓦巴像（局部）



图3 江孜白居寺内大成就者毗瓦像及萨迦祖师像（孙涛 摄）

二 永宣宫廷造像的特征及艺术风格

（一）永乐造像的风格特征

宫廷造像的概念始于元代的“西天梵像”。元世祖忽必烈笃信藏传佛教，将其提到了“国教”的地位，在工部的诸色人匠总管府下特设梵像提举司、出蜡局提举司，与将作院下的佛像提举司共同成为制作佛像的组织，“西天梵像”的名称就是由“梵像提举司”而来。这个佛像制作组织由尼泊尔人阿尼哥统领，造像风格兼具尼泊尔和西藏两地的审美情趣，也称为“尼泊尔—西藏”风格（简称为“尼藏风格”），这种造像由宫廷组织制作，受到皇家审美情趣影响，因此我们称之为宫廷造像。尽管元代宫廷造像的主流是尼藏风格，但部分元代的雕塑作品已经开始凸显了汉地艺术的特色，比如居庸关过街塔上藏式六拏具券门所雕的金乌和月兔图案，就是早期汉藏风格结合的见证。⁵明代宫廷造像在“西天梵像”的风格上，以汉地传统风格为主导因素，吸收当时的尼泊尔、西藏造像元素，别出心裁地进行变革，在力求符合佛法原旨和仪轨的同时，花样翻新地创造出了独特的具有汉藏风格的永宣宫廷造像。这种风格始于永乐，终于宣德，“永宣造像”成为明代宫廷造像精品的代名词。

一般认为永宣造像的风格特征主要集中在五个元素上，即工艺、造型、台座、款识、封底。从工艺上看，永宣造像大多是用黄铜以失蜡法铸造，胎体厚重，鎏金饱满而明亮，其上不镶嵌任何宝石。从造型上看，永宣造像的肌体刻画和身材比例

均以尼泊尔造像风格特色为主，宽肩细腰，肌肉富有弹性，手、足关节表现得细腻、写实。而造像衣物则以汉地特有方式进行表现，更加立体，衣褶写实、自然。造像的璎珞样式一方面参考了宋元时期的汉地造像的网状样式，另一方面沿袭了尼泊尔造像的装饰特色，以多个“U”形相连的固定模式出现。另永宣造像由于题材和功用的不同，其面部刻画兼具了汉式和藏式两种不同风格的表现形式，汉式的面相，以显教题材的佛、菩萨类为主，其以汉地的审美来刻画造像面部，额部短平，面庞方圆，表情庄重而温厚。藏式的面相，以本尊、护法类等密教题材为主，以藏地的审美来刻画造像面部，多为杏目圆瞪、表情夸张。因此，造型上的特点能够最为直观地反映永宣造像汉藏融合的特色。从台座上看，永宣造像台座主要参照了尼泊尔马拉王朝的风格特征，多为半月形双层束腰型莲座，上下沿环绕一周连珠纹，中间以修长、饱满的莲瓣装饰，莲瓣的尖端多饰以卷草纹样。从款识上看，一般均书写于台座的正前上方，自左向右，楷书阴刻“大明永乐年施”或“大明宣德年施”，应是迎合藏地人们自左而右的读写习惯所致。从封底上看，均为剃口法封底，剃口均匀分布在底座边沿，中央底板阴刻十字金刚杵纹样，其上涂朱砂、施红漆。

（二）首都博物馆藏毗瓦巴像的风格特征及制造时间

依照上文所提到的永宣宫廷造像的五个要素，我们来具体分析首都博物馆藏的

毗瓦巴像。首先从工艺上看，毗瓦巴像为黄铜铸造，胎体厚重，整尊像重达12千克。通过观察它的内腔，我们发现了有金属支钉遗存在内（图4），进一步说明了永宣宫廷造像是以流行于藏地的失蜡法铸造而成的。从造型上看，此件毗瓦巴像以写实的手法还原了这位印度上师的面貌，卷曲的螺发、胡须均说明其印度人的相貌特征。此像尽管四肢粗壮，身材壮硕，但是并没有给人臃蠢的感觉，而是散发着一股力量感，指天的姿势也是十分自然，完全没有做作的感觉，整个造像的力量仿佛都集中在手指尖部，整像围绕其来运转。此像的手脚刻画也极为写实并具有质感，突出表现了手脚的灵巧和柔软。毗瓦巴像上身佩戴的“U”形璎珞样式则与其他永宣宫廷造像完全一致，而诸如禅思带及下身的僧

裙都以精细的花朵或蔓枝装饰而成，凸显了此像与一般造像的不同，尽显华丽、繁复的装饰。从台座上看，此像采用了单层覆莲座样式，上下边沿均饰一周连珠纹装饰，莲瓣饱满、肥大，尖端有卷草纹装饰，具有典型的永宣宫廷台座特征。从款识上看，“大明永乐年施”六字楷书，浅刻于台座前正上方，字体工整，自左向右书写。最后从封底上看，尽管此件造像的封底已失，但其分布整齐的刹口，可以证明此像以刹口法工艺进行的封底。因此我们可以肯定这是一尊典型的永乐宫廷风格造像。应用黄春和先生永宣造像分期的观点⁶，我们通过它肥大、饱满的莲瓣，浑圆健硕的躯体以及富有皇家气韵的装饰特色，可以判定此件造像应是永乐后期，也就是永乐造像成熟期作品。



图4 明永乐铜镀金大成就者毗瓦巴像内腔

三 毗瓦巴像的历史价值

作为萨迦派“道果法”的上师，毗瓦巴在萨迦派的地位十分重要。世人对毗瓦巴的崇拜也因萨迦派的兴衰而起伏。

（一）萨迦派的兴起

萨迦派在西藏归顺蒙古汗国和随后的元朝中，起到了非常重要的作用。萨迦班智达作为西藏地方政权代表，在 1247 年与阔端进行了有划时代意义的会面，并达成了归顺的协议，颁布了著名的《萨迦班智达致蕃人书》，从此西藏正式归顺了蒙古汗国。萨迦班智达的侄子，萨迦五祖八思巴在萨迦班智达之后继续承担协助西藏实施和平归顺的重任，其与忽必烈关系甚密，并与他达成了“听法及人少时，上师可以坐上座。当王子、驸马、官员、臣民聚会时，慈不能镇伏，由汗王坐上座。吐蕃之事悉听上师之教，不请于上师绝不下诏。其余大小事务因上师心慈，如误为他人求情，恐不能镇国，故上师不得讲论及求情”⁷这一管理办法。至此萨迦派的势力达到了史上的顶峰。而这种优势的力量也为藏传佛教的东渐奠定了基础。随着元代统一中国的进程，藏传佛教也开始进入汉地。作为萨迦派最重要的上师，毗瓦巴的造像也在汉地流传开来。杭州飞来峰雕刻的毗瓦巴像就是其中最为知名的一尊。飞来峰的藏式造像是负责江南弘法的杨链真珈主持建造的，目前存有 33 龕共 47 尊藏式佛像，为元代以来藏传佛教石刻造像最大的一处遗存。其中的第 91 龕就是大成就者毗瓦巴像（图 5）。

此龕位于冷泉溪南岸的飞来峰北崖，面北。龕高 2.3 米，宽 4.7 米。龕内雕有三个人物，因损毁严重，面部已经辨认不清。但是根据人物的造型，我们还是可以非常容易地判断出，右侧主尊为毗瓦巴像，手指天空定住太阳，而左侧两人应为毗瓦巴打赌时候的酒店女子。主尊与女子之间有一个酒缸，也是当时打赌的情景道具。

（二）永乐造毗瓦巴像与明朝的宗教政策

元代灭亡以后，藏传佛教的影响渐弱。但明廷初建，基业未稳，本着柔化藏人的目的，明太祖朱元璋对藏传佛教予以了崇奖且态度亲和。他在《护持朵甘思乌斯藏诏》中说：“朵甘思乌斯藏两衙地方诸院上师踵如来之大教，备五印之多经，代为阐扬，化凶顽以从善，启人心以涤愆，朕谓佛为众生若是，今多院诸师亦为佛若是，而为暗理王纲，与民多福。”⁸至永乐年间，明成祖朱棣本人崇信藏传佛教。据明人陆容的《菽园杂记》卷一中的记载：“予奉命犒师宁夏，内府乙字库关领军士冬衣，见内官手持数珠一串，色类象骨而红润过之。问其所制，云：‘太宗皇帝白沟河大战，阵亡军士积骸遍野。上念之，命收其头骨，规成数珠，分赐内官念佛，冀其轮回。又有头骨深大者，则以盛净水供佛，名天灵碗。’皆胡僧之教也。”⁹其中的“胡僧”就是指藏族僧人，以人的头骨做碗也是藏传佛教的做法。朱棣对于藏传佛教的信奉或与其常居元代旧都——“大都”有关。元世祖忽必烈笃信藏传佛教，奉西藏萨迦派领袖八思巴为国师，于大都等地修建了大量

藏传佛教寺院。至明代初年，虽元主北逃，但是大都仍遗存了大量寺院。另外由于西藏地区自元代以来均为政教合一的统治模式，宗教对政权的影响力极大。因此，明成祖朱棣采用了“多封众建”的政策来治藏。他大量分封西藏各派宗教领袖，并没有独尊一派，借此平衡西藏的地方势力。《明史·西域传》载：“初，太祖招徕番僧，本藉以化愚俗，弥边患，授国师、大国师者不过四五人。至成祖兼崇其教，自阐化王等五王及二法王外，授西天佛子者二，灌顶大国师者九，灌顶国师者十有八，其他禅师、僧官不可悉数。其徒交错于道，外扰邮传，内耗大官，公私骚然，帝不恤也。”¹⁰ 其中二法王就是指大宝法王，即噶玛噶举派五世活佛哈立麻（得银协巴），和大乘法王，即萨迦派的昆泽思巴（贡嘎扎

西）两位。而其余五王则分别由帕竹政权首领、止贡派首领、萨迦派首领、馆觉地方首领、灵藏地方首领担任。

另外，这种“多封众建”的宗教政策也反映到了宗教用品之上。在分封众多僧俗领袖的同时，皇家还给予他们很多封赏物。这些封赏物中，除了常见的黄金、珠宝、织物外，还有大量的佛教造像、法器和经书。永宣造像就是特指这些以“施”的方式，赏赐给藏传佛教地区领袖的造像。所以我们看永宣造像款识多用“大明永乐年施”和“大明宣德年施”字样。通过对现存永宣造像题材的梳理，除了大成就者毗瓦巴外，目前还没有发现别的大成就者或者上师像。由此可见明廷还是十分重视萨迦派的宗教地位的，并没有因为萨迦派在与帕竹政权的交锋中处于



图5 杭州飞来峰北崖第91龕大成就者毗瓦巴及侍女像（邢鹏 摄）

弱势而忽略它。因此，永乐年间造毗瓦巴题材的宫廷造像也成了见证明朝政府“多封众建”宗教政策的历史实物。无独有偶，在美国克利夫兰艺术博物馆也藏有一尊明永乐大成就者毗瓦巴的造像¹¹，其像高 43.6 厘米，主尊的造型、装饰、做工与首都博物馆这尊几乎一模一样，只是在底座的下边沿多了一圈纹饰，造像体量上也较首都博物馆这尊高了近 10 厘米。另《西藏寺庙珍藏佛教造像 108 尊》一书也记载了藏于布达拉宫利玛拉康的一尊明永乐毗瓦巴像¹²，此像高 22.2 厘米，整体风格与其余两尊相似。可见毗瓦巴像是永乐佛像中的重要题材。正是由于明代统治者实行了“多封众建”等成功的边疆政策，终明一代，西藏地区都安于中央政权的控制，没有叛乱发生。

明朝灭亡后，清朝与格鲁派的关系极为紧密，奉行“独尊黄教”的宗教政策。因此

在汉地，我们几乎很少见到明代以后的关于这位印度大成就者的造像。可见，宗教艺术的发展也受到政权更迭的影响。

四 结语

综上所述，首都博物馆藏的这尊明永乐造大成就者毗瓦巴像，具有鲜明的永乐宫廷造像特征，做工精细，风格统一，体量硕大，是十分难得的永乐宫廷造像精品。此像题材罕见，弥足珍贵，应为明永乐时期宫廷施予西藏萨迦派领袖的物品，为研究明朝“多封众建”的宗教政策提供了宝贵实例，无论从佛教造像艺术还是从历史见证方面衡量都具有极高的价值。

注释：

- 1 马吉祥、仁青加布：《中国藏密圣像解说》，利文出版社，1998，第 32 页。
- 2 笔者按：对毗瓦巴的生平事迹参考了赖天兵先生《杭州飞来峰第 91 号龕藏传佛教造像考》中引用的印度无畏施祥《八十四大成就者传记》藏文版，青海民族出版社，1996，第 6~9 页的汉译文。
- 3 参见多罗那他《印度佛教史》，张建木译，四川民族出版社，1988，第 163 页。
- 4 俞中元、鲁郑勇：《大乘要道密集评注》，陕西摄影出版社，1994，第 411 页。
- 5 参见熊文彬《元代汉藏艺术交流》，2003，河北教育出版社。
- 6 详见黄春和《明代永乐宣德藏式金铜佛像》，《收藏家》2003 年第 5 期，第 22~23 页。
- 7 阿旺贡嘎索南：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989，第 108 页。
- 8 （元）释幻岸（明）释幻轮撰《释氏稽古略续集》，江苏广陵古籍刻印社，1992，第 689~690 页。
- 9 （明）陆容：《菽园杂记一》，商务印书馆，1935，第 2 页。
- 10 《明史》卷三百三十一《列传第二百十九西域三》，中华书局，1974，第 8577 页。
- 11 图片参考美国克利夫兰艺术博物馆官方网站，http://www.clevelandart.org/art/1972.96?collection_search_query=virupa&op=search&form_build_id=form-U0AcEbzd3LeUU6SDltvSTK3qZFHz3Qu1QYZljT9UZns&form_id=clevelandart_collection_search_form。
- 12 乌尔里希·冯·施罗德：《西藏寺庙珍藏佛教造像 108 尊》，文化艺术出版社，2010，第 174~175 页图 57。

沈周《仿倪云林山水图》卷

倪 葭

时代：明宣德二年至正德四年（1427 ~ 1509）

尺寸：纵 33.2 厘米，横 204 厘米

一 沈周生平与家学

沈周（1427 ~ 1509 年）字启南，号石田，自称白石翁，长洲（今江苏苏州）人，明代吴门画派创始人。画作有“细沈”“粗沈”两种风格，画风沉雄俊逸多书卷气，是明代文人画的代表。

《明史》将沈周的画艺推为“明世第一”。“沈周，字启南，长洲人。祖澄，永乐间举人才，不就。所居曰西庄，日置酒款宾，人拟之顾仲英¹。伯父贞吉，父恒吉，并抗隐。构有竹居，兄弟读书其中，工诗善画，臧获亦解文墨。邑人陈孟贤者，陈五经继之子也。周少从之游，得其指授。年十一，游南都，作百韵诗，上巡抚侍郎崔恭。面试《凤凰台赋》，援笔立就，恭大嗟异。及长，书无所不览。文摹左氏，诗拟白居易、苏轼、陆游，

字仿黄庭坚，并为世所爱重。尤工于画，评者谓为明世第一。”²

《无声诗史》记载了沈贞、沈恒、沈周。“沈贞，字贞吉，弟恒，字恒吉，长洲相城里人。征士孟渊子也，孟渊当永乐间以才征下就吏使，二子学于陈嗣初，一时士无不倾动，游于其父子者，皆有名当世，相与推重。而贞吉兄弟诗亦相若，自相倡和，篇什甚众，下至其家人子亦能之，几若郑玄家婢。又皆善绘素，貌人畜工绝。每图构，辄踰时乃就，亦不肯轻为人作，故少存者。至恒吉子周，始大著。二君立行简贵，所居几閤萧逸，树石环之，激水映轩槛，陈古彝器，坐卧其中，或舟泳焉。历诸浮屠，流连清赏，有隐士风，故能成其艺也。”³

沈恒“画山水师杜琼⁴，劲骨老思溢出，绝类黄鹤山樵一派”⁵。李日华在《六研斋笔记》中论述粗沈风格“石田绘事……于

诸家无不烂熳。中年以子久为宗，晚乃醉心梅道人，酣肆融洽，杂梅老真迹中，有不复能辨者”⁶。沈氏家族自沈孟渊至沈贞、沈恒到沈周，皆是能诗善画，沈周的绘画风格由父、叔的王蒙风格进而扩大为“宋元诸家，皆能变化出入”⁷，并上溯至南宗的源头，“于董北苑、巨然、李营丘尤得心印”⁸。

二 画作介绍与分析

（一）画面描述

《仿倪雲林山水卷》，纸本水墨（图1）。此卷为锦包首，外签条楷书题写“沈石田用倪雲林法，清群簪藏”。画面舒展开首先是引首“石田逸品”四字行楷书。引首前隔水处有鉴藏印多方，分别为“游侠处士”朱文印、“顧公审定”朱文印、“达受印信”白文印、“吴氏珍藏”白文印、“会稽章氏宛委山馆鉴藏金石书画之印”朱文印。

从画作上沈周自题诗可知图绘西山秋景，采用倪瓒“一河两岸式”平远构图，景致简略，境界开阔。手卷右部近景处绘土坡岸角杂树，中景为湖心群岛，岛上殿宇佛塔矗立，远景为逶迤迷蒙群山，水面清寂，不着水纹。山体坡度平缓，类于董（源）巨（然）“馒头山”体势。山石用淡墨勾勒轮廓，侧锋折带皴法，下笔沉厚短促，浓墨随意点苔。全图坡岸、山体轮廓线条整饬，笔墨洗练质朴，淡墨勾、皴与浓墨点苔相间，画面墨色层次丰富，并具南方山水简洁苍秀之致。上题“知迂的是荆关手，聊复从迂写素秋。莫道西山无爽气，我于东野合低头。长洲沈周画并题”。下钤“启南”朱文印。画作右侧有鉴藏章四方：“朱”朱文印、“六舟在新安所得书画印”朱文印、“养恬斋”朱文印、“朱之赤鉴赏”朱文印。骑缝章有“之赤”朱文印、“谈雅轩”朱文印。画作左下角有鉴藏印五方，依次为：“清群簪鉴赏”朱文印，“曾藏吴拙菴家”白文印，“朱之赤印”朱文印，“留耕堂印”白文印，“僧达受鉴赏印”朱文印。

卷后拖尾有两段跋文。其一为“石田先生，九十余年，名播海内，既没而名弥重。



图1 沈周《仿倪雲林山水图卷》

丹青一纸，购者重若璠玕，其实胜也。此卷以云林秀润之趣，兼用意挥洒。展阅时更有一种清逸之致，扑人眉睫，又岂庸夫俗子能得测其涯涘耶。烟霞散吏许松年跋”。钤“松年之章”白文印。有鉴藏印多方，分别为：“朱之赤鉴赏”朱文印，“硕乡珍赏”朱文印，“特健药”朱文印，“颀公心赏”朱文印，“六舟在新安所得书画印”“孝友传家”朱文印。

其二为“石田翁画不难于卓犖，而难于纤，余平生尝言倪迂难学，学之终不似。此卷摹拟云林，而得其疏秀，尝是万年得意之笔，观自题诗可见矣。六舟宜宝之。道光戊戌年十月朔，将往上海，倚装书此，齐彦槐识于沧浪亭之石枰精舍”。钤“彦槐之印”白文印、“梦树”朱文印、“湖山书画楼”朱文印。

（二）流传经过

本文将先按照藏品的装裱形式，由外签条至引首，至前隔水，至画心，至后隔水，至拖尾的顺序分析画作。此作的题签、题跋、钤印为我们提供了收藏、鉴赏者的具体信息。

1. 外签条

外签条由藏家题写“沈石田用倪雲林法，清群繆藏”，钤“清群繆鉴赏”朱文印。2007年西泠印社拍卖有限公司秋季艺术品拍卖中曾有清代允禧《山庄清晓图》，画心也有鉴藏印“清群繆鉴赏”，同时此作的外签条题写为“慎靖王山庄清晓图，清群繆鉴藏”。在此作品鉴藏章的说明中也曾提道：“首都博物馆《沈周仿倪雲林山水卷》即有该藏印。”⁹用首都博物馆此件沈周《仿倪雲林山水卷》上的鉴藏印去印证允禧画作上的鉴藏印，但未考证出清群繆究竟是何人。

允禧（1711～1758年），号紫琼道人、垢庵、春浮居士等，康熙皇帝第二十一子，雍正朝封授“多罗贝勒”，乾隆朝封授“多罗慎郡王”。文武双全，能书善画，在乾隆朝享有宗室书画界“宗藩第一”的美誉。

萧应椿（1856～1922年）字绍庭，别号颀公，清亡后改名大庸。祖籍为江西抚州，元末迁金陵，明初移家昆明，遂为昆明人。光绪二十九年（1903）经济特科二等。曾任山东劝业道。萧应椿少承家学，精鉴赏，喜收藏，家建紫藤花馆收藏善本古籍、碑帖、书画甚众，书画中多宋元名迹。但萧氏死后，



所藏渐次散出。

马成名在《海外所见善本碑帖录》一书中记录了“北宋拓晋王献之《洛神赋十三行》柳跋本一册”，详细著录了该拓的鉴藏印，其中有“萧绍庭（清晚）：颀公、茶农、颀叟、游侠处士”。萧应椿在清亡后，不仕，在济南经办盐业，卒于济南。据在济南发现的《萧应椿墓志铭》所载：“公字绍庭，别号颀公。国变后改名大庸。光绪癸巳恩科（1893年）举人。甲午（1894年）挑取誉录。少承家学，

工书及诗。书由欧、虞窥江夏之室；诗喜黄仲则。晚年因事托咏，峥嵘萧瑟，变而益遒。平居嗜雠书，精鉴别，手校《野客丛书》《能改斋漫录》数种，未及刊。已刊者有《钱氏小儿药证直诀》，又选所藏宋元以来名迹为《清群簃书画录》，草创未就。”

因此颀公、游侠处士均为萧应椿的别号，“簃”指阁楼旁边的小屋子。据沈周《仿倪雲林山水卷》外签条“沈石田用倪雲林法，清群簃藏”，此作在萧应椿手中时，应该是存放于“清群簃”书屋中。《清群簃书画录》应也在此书屋中编撰。此画卷多次钤盖“清群簃鉴赏”朱文印，及在隔水中出现的“游侠处士”朱文印、“颀公审定”朱文印，说明萧应椿对此作的推崇，此作由明入清再至民国的“前世今生”通过《清群簃书画录》的著录，清晰地呈现在读者面前。惜《清群簃书画录》仅为草创而未完成、刊布。

2. 引首

画作引首“石田逸品”四字行楷书，既无款属又无名章，难以判断书写者身份。

3. 前隔水

此作曾经重裱，在画作引首和画心之间的隔水处，有一原装裱处的旧料，说明在此次装裱之前还有旧装裱存在。上面有鉴藏印五方，自上而下分别是：“游侠处士”朱文印，“颀公审定”朱文印，“达受印信”白文印，“吴氏珍藏”白文印，“会稽章氏宛委山馆鉴藏金石书画之印”朱文印（图2）。此五方鉴藏印章全部在原裱上钤盖。

“游侠处士”印文典出南朝宋时的何点，何点因率真的个性被时人称为“游侠处士”。结合此作的创作时间及篆刻的发展历史当不



图2 前隔水五方印章

能为何点的印章。萧应椿又号“游侠处士”¹⁰，不知是否取自何点的典故。

“游侠处士”朱文印下的“顓公审定”已经确定为萧应椿的印章。“顓公审定”之下“达受印信”已考证为清代的“金石僧”六舟的鉴藏印，除却隔水的六舟鉴藏章，在画心中还有其两方印鉴，分别是“六舟在新安所得书画印”“僧达受鉴赏印”。拖尾处的许松年第一跋后有鉴藏章“六舟在新安所得书画印”，齐彦槐在拖尾处的第二跋中写道：“石田翁画不难于卓犖，而难于纤，余平生尝言倪迂难学，学之终不似。此卷摹拟云林，而得其疏秀，尝是万年得意之笔，观自题诗可见矣。六舟宜宝之。道光戊戌年十月朔，将往上海，倚装书此，齐彦槐识于沧浪亭之石枰精舍。”跋文及鉴藏印都充分说明此卷的一个曾经拥有者是六舟。僧六舟（1791～1858年），俗姓姚，名达受，又字秋楫，别号万峰退叟、慧日峰主、南屏退叟、西子湖头摆渡僧、寒泉、同寿、小绿天庵僧等，曾以磨砖作镜轩、宝素室、玉佛庵、墨王楼、小绿天庵、万峰山房等作为斋名，浙江海昌（今海宁）人。早年出家于海宁白马庙，拜松溪老和尚为师，17岁正式薙染为僧，曾先后住持过湖州演教寺、杭州净慈寺、苏州沧浪亭，晚年退隐白马庙。六舟多才多艺，于诗书画印，靡不精通，嗜金石，富收藏，精鉴别，刻竹、凿砚均名重于时。尤擅传拓，传拓古器物全形。堪称一绝。阮元曾以“金石僧”“九能僧”称之，一时名播海内。结合“六舟在新安所得书画印”印文所言，此卷当为六舟在新安一带所得的佳作。

“达受印信”之下的“吴氏珍藏”似为吴用仪的鉴藏章（详见后文）。

前隔水的最后一方印章是“会稽章氏宛

委山馆鉴藏金石书画之印”，说明此卷曾被会稽的章氏收藏于宛委山馆。吴昌硕曾刻一方印，印文为“均将私印”，同时边款刻着“仿凿印为宛委山馆主人刻”，说明“宛委山馆”主人与吴昌硕同时代，当为晚清民初时人，姓章，字或号为“均将”。宛委山在浙江会稽东南，又名玉笥山、石匱山、天柱山。则此宛委山馆主人应为会稽的名士章均将。

4. 画心

笔者将按照观画的顺序由右向左介绍画心的印章，右侧的印章依次为“朱”朱文印、“六舟在新安所得书画印”朱文印、“养恬斋”朱文印、“朱之赤鉴赏”朱文印（此印在下段分析）。

六舟印章前文已经分析过。以“养恬斋”作为斋号的清人，笔者查到有高骧云¹¹、马锡蕃¹²、桂万超¹³。但难以确定印章为何人的。

此作为两张纵33.2厘米，横102厘米宣纸连缀而成。画面骑缝处有“之赤”朱文印和“谈雅轩”朱文印。“之赤”印在画心的中心偏下方，“谈雅轩”印下部已经不完整，由此印证画心经过了截边。“之赤”朱文印骑缝章结合画心右侧出现过“朱之赤鉴赏”、画心左侧的“朱之赤印”、拖尾第一跋的“朱之赤印”朱文印（图3），当为明末的鉴藏家朱之赤的印意。朱之赤，明末清初人，侨居长洲（今江苏苏州），字卧庵，留耕堂为其室名，喜蓄书画，精鉴藏，有《卧庵藏书画目》一卷。骑缝章多为藏家所钤盖，且此作中朱之赤多次钤盖印章，所以此作在明末时期的主人是朱之赤。

画作左下角有鉴藏印五方，依次为：“清群籀鉴赏”朱文印，“曾藏吴拙菴家”白文印，“朱之赤印”朱文印，“留耕堂印”白文印，



图3 朱之赤印章（从左至右依次位于骑缝、画心左侧、画心右侧和拖尾第一跋）

“僧达受鉴赏印”朱文印。此作的几位拥有者除上文分析过的朱之赤、六舟、萧应椿外，还有吴拙庵。

吴用仪，号拙庵，清长洲（今江苏苏州）人，生活于清雍正、乾隆时期。其父筑遂初园于渎川，吴用仪购书数万卷于其中，多宋元善本，与江浙名士流连觞咏。

5. 后隔水

因后隔水处没有钤印，所以无法提供有效的信息。从略。

6. 拖尾第一跋

此作的两段题跋分裱于两张拖尾纸上。前一拖尾纸的纸色晦暗，款署为“许松年”；后一跋纸色匀净，款署为“齐彦槐”。

清嘉道年间东南四大水师名将之一许松年（1767 ~ 1827 年），字蓉隼，号乐山，瑞安人。但考其自作年谱和《清史稿》传，并未找到其有“烟霞散吏”的别号，也在其自书年谱中未见对诗文书画的记录。此“烟

霞散吏许松年”可能另有其人。

许松年跋尾有鉴藏印四方，分别是“特健药”白文印、“颙公心赏”朱文印、“六舟在新安所得书画印”朱文印、“孝友传家”朱文印。

“颙公心赏”朱文印、“六舟在新安所得书画印”朱文印前文已解读，不赘述。

“特健药”典故出自《法书要录》记录的《武平一法书记》：“平一韶齿之岁，见育宫中，切睹先后阅书法数轴，将拓以赐藩邸，时见宫人出六十余函于亿岁殿曝之，多装以镂牙轴紫罗襌，云是太宗时所装……至中宗神龙中，贵戚宠盛，宫禁不严，御府之珍，多入私室，先尽金璧，次及书法。嫔主之家，因此擅出。或有报安乐公主者，于内出二十余函。驸马武延秀久践虏庭，无功于此，徒闻二王之迹，强学宝重，乃呼薛稷、郑愔及平一，评其善恶，诸人随事答称。为上者，登时去牙轴紫襌，易以漆轴黄麻纸，襌题云‘特健乐’[墨池作药]，云是虏语其书合作者，时有太宗御笔于后题之，叹其雄逸。”¹⁴

武平一，名甄，字平一，以字行，并州文水（今文水县）人，武承嗣之后，生卒不详。武则天当政时不参与政事，隐居嵩山。中宗时官至修文馆直学士、考工员外郎等。玄宗时被谪为苏州参军，后又降为金坛令。

“特健药”此称由武平一记录，首次出现于唐中宗时期，原属虜语，用来称呼合于法度的书风雄逸的书法作品，“藥”与“樂”在繁体字中，字形相近，不同版本中，既有使用“药”字，也有使用“乐”字的，存在传抄错误的可能。

陶宗仪在《南村辍耕录》中转述了此事¹⁵，直接认为应是“特健药”并考证认为宋代陈思作《书苑菁华》时，将“特健药”在刻板印刷时误作“特健乐”。后世沿用了“特健药”概念，如清代毛庆臻《一亭考古杂记》：“古人作书，无论行楷草隶，钩磔波撇，皆有性情书卷行乎其间，绝无俗态扭捏诸弊。故能章法浑成，神明贯注，令观者兴会，飙举精力，陡健不待，搦管而思结构之密，昔贤所以有‘特健药’之喻也。”

顾麟士在《过云楼续书画记》中曾谈道：“虚舟谓曩于缪文子斋阁，见紫芝生《兰亭》墨迹一卷，藏经纸临。盖即指余家旧藏有‘特健药’三字并附书章草一诗者。”¹⁶

“特健药”最初指合于法度的书法作品，后内涵扩大，指代优秀的书画艺术作品。如明朱有炖曾吟咏“对花高咏思如神，佳句形容宛若真。纤颖裁成特健药，芳姿压尽狎斜人”¹⁷。此诗文中“纤颖裁成特健药”应指吟咏美丽的花，进而用“纤颖”绘制出花儿的芳姿，优秀的艺术作品具有“健人之功”¹⁸。

“特健药”一典由专指合于法度书法作品，进而扩到大优秀的书法绘画作品，所以在《仿倪雲林山水图卷》这件绘画作品中钤盖此方

印章，表达了曾经的所有者将此件作品作为愉悦身心的“特健药”。梁章钜在《浪迹丛谈》中曾说：“往见收藏家于旧书画之首尾，或题‘特健药’三字，亦有取为篆印者。”可见此典深入书画藏家的心中，在书画作品中或题写或钤盖。

马履泰（1746 ~ 1829年），浙江仁和（今杭州）人。字叔安、定民，号秋药、秋药老人，室名秋药庵、特健药斋。

唐咏裳（？~ 1914年），浙江杭县人，亦作钱塘（今杭州）人，字健伯，又字媚铁，室名为疏花深梦草堂、特健药斋。

至于此方“特健药”印章属谁所有，现在难以判定。“孝友传家”一词更为常见，同样难以判定。

7. 拖尾第二跋

齐彦槐（1774 ~ 1841年），字梦树，号梅麓，又号荫三，徽州婺源（今属江西）人，清代著名科学家、文学家。嘉庆十三年（1808）召试举人。明年成进士，改翰林院庶吉士。散馆，授江苏金匱县知县，有《衙斋书壁诗》十九首，记其治绩。迁苏州同知，保擢知府，陈海运议于巡抚，得旨优奖。彦槐之诗，出入韩苏，尤长骈体律赋，兼擅书法，精于鉴藏。所著有《梅麓诗文集》《海运南漕丛议》《北极星纬度分表》《天球浅说》《中星仪说》。

齐彦槐跋文后所钤“彦槐之印”白文印、“梦树”朱文印、“湖山书画楼”朱文印，均为其自用印。之后再无其他鉴藏印。

8. 收藏序列

经由分析画卷各处印章，其收藏序列基本建立：朱之赤、吴用仪、六舟、萧应椿。

（三）诗文介绍

参照此作中沈周的自题诗“知迂的是荆关手，聊复从迂写素秋。莫道西山无爽气，我于东野合低头”。从诗文分析沈周自认此作临仿倪瓒风格，而倪瓒是荆浩、关仝风格的延续，是此类型画风的能手。沈周在另一幅《石渠宝笈》著录的临仿倪瓒的山水画作中题写道：“云林在胜国时，人品高逸，书法王子敬，诗有陶、韦风致，画步骤关仝，笔简思清，至今传者一纸百金。后虽有王舍人孟端学为之，力不能就简而致繁劲，亦自可爱。云林之画品，要自成家矣，余生后二公又百年，捉风捕影安可视之易易而妄作。”¹⁹这也充分说明《石渠宝笈》著录的那件《仿云林山水》与本文所讨论的此幅《仿倪雲林山水图卷》风格是一致的。董其昌评价沈周倪瓒风格的作品：“石田先生于胜国诸贤名迹，无不摹写，亦绝相似，或出其上。独倪迂一种淡墨，自谓难学。盖先生笔老密思，于元镇若淡若疏者异趣也耳。”董其昌认为沈周虽学倪瓒，但与倪迂“若淡若疏”的风格是各有千秋的。

“西山爽气”典源自王子猷。《世说新语·简傲》：“王子猷作桓车骑参军。桓谓王曰：‘卿在府久，比当相料理。’初不答，直高视，以手版拄颊云：‘西山朝来，致有爽气’。”²⁰王子猷称赞西山清晨的清爽之气，而不屑于军府俗务。沈周是否借“西山爽气”之典有所暗指，不得而知。

孟郊(751~829年)，唐代诗人，字东野，与贾岛并称“郊岛”，有“郊寒岛瘦”之说。“我于东野合低头”说明沈周由画而诗，认为倪瓒此种“荒寒冷寂”的画风与孟郊的“清冷寒峻”的诗风是相契合的。

此《仿倪雲林山水图卷》属典型的仿倪风格的“粗沈”作品。画面变倪瓒小景式的“一河两岸式”构图为平远开阔的近、中、远景构图，境界更为开阔。画面的前景即位于手卷右部的土坡岸角杂树，似与观者更加接近，中景增添殿宇佛塔等细节，远景用淡墨直接染就，画面结构紧凑而充实。笔墨方式变倪瓒的干笔渴墨折带皴为苍秀滋润的折带、短条皴。倪瓒风格虽经沈周变化，但全卷仍然给观者以清凉静谧之感。

虽属临仿作品，但沈周对倪瓒风格并不是亦步亦趋的照搬照抄，而是在临仿中加入了个人的理解，通过《溪山秋色图》，可以更为全面的理解“粗沈”风格。

《溪山秋色图》创作于1484年，在画面右上方沈周自谦的写道“笔拙墨涩，不足入目”，虽是谦辞，但“笔拙墨涩”似是“粗沈”的风格追求，用疏朗简洁的构图、粗拙的皴法、生涩的墨法营造出不同于精工秀润的“细沈”的新境界。

三 画风流变

《明画录》中将沈周推为“南宗”山水的代表、明代文人画的魁首。“叙曰：能以笔墨之灵，开拓胸次，而与造物争奇者，莫如山水。当烟云灭没，泉石幽深，随所寓而发之，悠然会心，俱成天趣。非若体貌他物者，殚心毕智，以求形似，规规乎游方之内也。自唐以来，画学与禅宗并盛。山水一派，亦分为南、北两宗。北宗首推李思训、昭道父子，流传为宋之赵幹及伯驹、伯骕，下逮

南宋之李唐、夏珪、马远，入明有庄瑾、李在、戴进辈继之，至吴伟、张路、钟钦礼、汪肇、蒋嵩，而北宗火燄矣。南宗推王摩诘为祖，传而为张藻、荆、关、董源、巨然、李成、范宽、郭忠恕、米氏父子、元四大家，明则沈周、唐寅、文徵明辈。举凡以士气入雅者，皆归焉。此两宗之各分文派，亦犹禅门之临济曹溪耳。”²¹

文徵明在一幅汤文瑞所藏沈周临仿王蒙的画作中题跋：“石田先生风神玄朗，识趣甚高，自其少时作画，已脱去家习。上师古人，有所模临，辄乱真迹，然作为率盈尺小景。至四十外，始拓为大幅，粗株大叶，草草而成，虽天真烂发，而规度点染，不复向时精工矣。汤文瑞氏所藏此幅亦少时笔，完庵诸公题在辛卯岁，距今廿又七年矣。用笔全法王叔明，尤其初年擅场者，秀润可爱。”²² 沈周父恒吉、伯父贞吉俱擅画，沈周学画于沈贞吉、赵同鲁，并由于其曾祖父与王蒙曾有交往，家中收藏较多王蒙画作。由文徵明题跋可见，沈周早年的画作即已脱去家学影响，而王蒙对沈周影响甚深，这从《庐山高图》中可以得到证明。“细沈”的根基在于王蒙，画作精工，多绘崇山峻岭，构图饱满繁复，技法谨严，皴擦点染间多见王蒙笔意。

沈周自40岁后渐由“细沈”过渡到“粗沈”。而沈周成熟期风格“粗沈”的艺术源泉之一即是倪瓒（别号元镇）。对于沈周的仿倪，时人多不认同。董其昌曾说“沈石田每作迂翁画，其师赵同鲁²³见辄呼之曰‘又过矣！又过矣！’盖迂翁妙处实不可学，启南力胜于韵，故相去犹隔一尘也。”²⁴ 当沈周摹仿倪瓒的技法作画时，他的老师赵同鲁认为他“过矣”。徐沁在《明画录》中对沈周的绘画艺术推崇备至，但仅对于他的仿倪，

确实不认可，徐沁认为沈周的山水画“宋元诸家，皆能变化出入，而独于董北苑、巨然、李营丘尤得心印。惟仿倪元镇不似，盖老笔过之也”²⁵。所谓“老笔”与沈周自谦时所云的“笔拙墨涩”应是同一问题，而“笔拙墨涩”正是沈周疏简粗犷“粗沈”风格的源泉之一。“粗沈”出现于沈周艺术生涯成熟期，“粗沈”用较粗的线条勾勒，皴法来自董源、黄公望、倪瓒，以粗犷浑厚的方式运用清晰典型的披麻皴、短条皴、折带皴表现浑厚蓊郁的南方山水，而其画的核心是传达文人的气息。“本质上和浙派迥异，又不同于元画，这就是‘粗沈’的独特之处。”²⁶

四 对后世山水绘画的影响

沈周画作可分为“细沈”与“粗沈”两种面貌。“细沈”为沈周40岁之前主要追随王蒙风格的时期，作品工致细密；40岁之后，沈周广泛学习，作品由精工细致向“笔拙墨涩”的粗放风格发展，最终提炼出“粗株大叶、天真烂发”的“粗沈”风格。“石田翁多用退笔，中锋作小斧劈，当是以意少变北苑，而其源则实出巨然僧、梅道人，苍郁秀润，并极出蓝之誉。”此评价与本文所讨论的代表“粗沈”风格的《仿倪雲林山水图卷》相一致。“粗沈”画风代表了沈周的艺术成就，为沈周山水画创作集大成的表现，为明清文人画的发展开辟了道路。

对于“粗沈”画风对后世山水画的影响，笔者曾撰写过《略论“粗沈”画风对溥儒山水画的影响》一文。20世纪30年代的画坛，

最流行的说法是“南张北溥”。叶浅予也曾撰文《关于张大千》，谈道：“南张北溥之说是指 20 世纪 30 年代中国山水画的两大杰出画家。南张是张大千，北溥是溥心畲。”²⁷溥儒（字心畲）画风多变，山水画形成了三种面貌，一种是北宗风格的山水，浅绛、水墨兼而有之，构图多雄伟的崇山峻岭，皴法多用小斧劈；一种由董源、黄公望、王蒙等南宗山水演化而来，以南宗笔法绘北方山水，用弯曲变化的线条构成山体，皴法多披麻、解索，山上多矾头；此外还有简笔山水作品，似源于沈周“粗沈”风格。溥儒此类简笔山水作品与沈周“粗沈”风格山水在精神上是相通的，以北宗、浙派思路运用元人笔墨，将倪瓒惯用的“一河两岸式”构图繁复化；笔墨上，以爽利湿笔，用折带、短披麻皴画出坡石、山峰，浓墨竖笔点苔，横笔

绘中远景杂树。“传统总是有生命力的。它使各个时代的艺术家有平等的基础上交谈，对话，使晚辈有所‘神会’，去接受先辈的创作经验。”²⁸溥儒继承沈周衣钵，并将此类“粗沈”风格的山水画加以推进，用更加迅急爽利的笔法、滋润的笔墨描绘北方的山川。变南方平缓的土山为北方峭拔挺立的山峰；变“粗沈”折带皴、披麻皴、短条皴为更富于弹性的、更单纯的融合解索和披麻于一体的皴法，且勾、皴浑然合为一体。如首都博物馆藏溥儒《落日平冈图》（图 4）。

综上所述，此件沈周《仿倪雲林山水图卷》确为沈周由“细沈”过渡到“粗沈”的典型之作，值得学界深入研究探讨。

（作者为清华大学艺术博物馆副研究馆员）



图 4 溥儒 纸本设色《落日平冈图》

注释：

- 1 顾仲英，昆山人。少为轻侠，通宾客，豪于郡邑。三十始折节读书。家故饶，益购古图籍彝器，自谓能辨瑜瑕，然不能不寄耳目于人。鉴益精，则益工为伪以诒误之。于是凡不值一钱，百什袭不轻示人，护惜过于其子，习流至今不悟。尝筑馆茜泾，狎宾客日夜。其所交若张翥、杨维禎、柯九思、李孝先、张雨、于彦、成琦璞等，咸擅名一时。详见查继佐《明书》，齐鲁书社，2000，第 2663 页。

- 2 《明史·卷二百九十八·列传第一百八十六·沈周》，《二十四史全译》，汉语大辞典出版社，2004，第6097页。
- 3 姜绍声：《无声诗史》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第24页。
- 4 杜琼，字用嘉，号鹿冠老人，世称东原先生，吴人。明经博学，贞淡醇和，粹然丘壑之表，郡守况钟屡荐不赴，筑瞻绿亭于小圃，以画自给。山水宗董源，层峦秀拔，上寿卒，私谥渊孝。
- 5 徐沁：《明画录》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第36页。
- 6 李日华：《六研斋笔记》，《文渊阁四库全书》第867册，第490~491页。
- 7 徐沁：《明画录》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第36页。
- 8 徐沁：《明画录》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第36页。
- 9 图文详见雅昌拍卖，<http://auction.artron.net/paimai-art84630119/>。
- 10 《南史》载：“点，字子晰，年十一，居父母忧，几至灭性。及长，感家祸，欲绝昏宦，尚之强为娶琅邪王氏。礼毕，将亲迎，点累涕泣，求执本志，遂得罢。点明目秀眉，容貌方雅，真素通美，不以门户自矜。博通群书，善谈论。家奔素族，亲姻多贵仕。点虽不入城府，性率到，好狎人物。邀游人间，不簪不带，以人地并高，无所与屈，大言踟蹰公卿，敬下。或乘柴车，蹶草屨，恣心所适，致醉而归。故世论以点为孝隐士，大夫多慕从之。时人称重其通，号曰‘游侠处士’。”详见《南史·卷三十·列传第二十》“何点”条目，中华书局，1975，第788页。
- 11 高骈云（1796 ~ 1861年）浙江山阴（今绍兴）人。字逸凡，号式如，别号鉴湖逸客，室名为可也简庐、漱琴室、养恬斋，著有《养恬斋笔记》。
- 12 马锡蕃，字康侯，先世籍隶山西，以从军于粤久，遂为番禺人。锡蕃幼端谨，补县学生，出而授徒，教人以忠孝为本，游其门者，循循矩矱，多知名士。著有《养恬斋诗文集》。
- 13 桂万超（1783 ~ 1863年）字丹盟，贵池人。道光癸巳年（1833）进士，官至福建按察使。万超平生极喜作诗，至老不衰。著有《养恬斋诗集》。
- 14 《武平一法书记》，《法书要录》卷三，人民美术出版社，1964，第114页。
- 15 陶宗仪：《南朝辍耕录》卷十二，中华书局，1956，第152页。
- 16 水赉佑编《〈兰亭序〉研究史料集》，上海书画出版社，2013，第670页。
- 17 朱有炖：《朱有炖集》，齐鲁书社，2014，第787页。
- 18 马履泰与其子庆孙、怡孙相唱和《鸣和集》中自序写道：“天寒岁晏，杜门倡酬，欢不足而适有余，吾父子之谓西斋曰‘特健药斋’。跋云：‘世传书画之佳者，谓之特健药。盖士大夫之好书画者，多在晚年。好之不已，或至于遗老忘倦，遂以为健人之功，殊特可称矣。’”详见蒋宝龄《墨林今话》卷八“丑树顽石”条目。
- 19 《石渠宝笈·沈石田〈仿云林山水〉》，转引自吴敢《中国名画家全集——沈周》，河北教育出版社，2003，第116页。
- 20 刘义庆编《世说新语·简傲第二十四》，华夏出版社，2013，第218页。
- 21 徐沁：《明画录》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第17页。
- 22 文徵明：《文待诏题跋·题沈石田临王叔明小景》，《明代画论》，湖南美术出版社，2002，第34页。
- 23 赵同鲁（1423 ~ 1502年），字与哲，长洲人。其祖友同，字彦如，以医名，曾修《永乐大典》。同鲁克承家学，善诗文，著有《仙华集》。所作山水，涉笔高妙。徐沁《明画录》有载。
- 24 董其昌：《容台别集》卷六，第46页，转引自张子宁《董其昌论“吴门画派”》，《吴门画派研究》，紫禁城出版社，1993，第145页。
- 25 徐沁：《明画录》，《画史丛书》第三册，上海人民出版社，1963，第17页。
- 26 陈传席：《沈周在画史上的重要作用及其花鸟画》，《吴门画派研究》，紫禁城出版社，1993，第282页。
- 27 叶浅予：《关于张大干》，《美术》1980年第10期，第8页。
- 28 鲁朵娃、萨莫秀克：《吴门画派中的自然形象》，《吴门画派研究》，紫禁城出版社，1993，第76页。

斗彩葡萄纹杯

王 江

时代：明成化（1465 ~ 1487 年）

尺寸：杯高 4.8 厘米，口径 7.8 厘米，足径 3.2 厘米

出土信息：1962 年出土于北京市海淀区德胜门外小西天清代黑舍里氏墓

明代成化年间的斗彩是我国古代瓷器百花苑中的一朵奇葩。首都博物馆收藏一对成化斗彩葡萄纹杯（图 1）。侈口，深腹，圈足。胎质洁白细腻，釉面光润平整，造型玲珑秀巧。外壁口沿下绘青花双圈，主体图案为葡萄、竹等，杯肩以青花绘山坡绿野。构图疏密有致，设色清丽典雅，绘画技艺精湛。外底书青花双方框“大明成化年制”六字双行楷书款（图 2）。此件瓷器为成化御窑烧造的精品。

一 成化斗彩葡萄纹杯出土情况及索氏家族简况

成化斗彩中的名品有斗彩鸡缸杯、高士杯、三秋杯、花草蝶纹杯、婴戏杯等。而首

都博物馆所藏的这对葡萄纹杯，造型娟秀、画意文雅、胎薄体轻、设色清丽，且成对出现，存世罕有，是闻名遐迩的瓷中佳品。那么，这对葡萄纹杯又是如何被发现的呢？

1962 年 7 月，位于北京小西天的北京师范大学，欲在其南校门西南角修建房屋时，发现 5 座形制规模各不相同的墓葬，其中一座已被破坏未进行发掘，余下 4 座墓葬皆为砖石墓，分火葬墓与土葬墓两种，按墓葬顺序编为 1 至 4 号。墓葬总计出土文物 104 件套。1 号墓修建于康熙十四年（1675），墓葬建筑精致。墓室中的 3 座壁龛，大多是仿明代建筑法式。出土的随葬器物，种类、数量众多，制作精美，且多为珍稀之物。其中瓷器有 15 件，包括斗彩葡萄纹杯。这座墓葬的主人是一位 7 岁的女孩。由其墓志铭可知：她姓黑舍里，是“皇清光禄大夫辅政大臣一等公文忠索公、一品夫人佟佳氏孙女；光禄大夫太子太傅户部尚书保和



图1 明成化斗彩葡萄纹杯



图2 明成化斗彩葡萄纹杯款识

殿大学士愚庵索公、一品夫人佟氏长女也”¹，即清初重臣索尼之孙女、索额图之女。索尼是辅佐幼年康熙皇帝的四位“辅政大臣”之一，权倾一时。其子索额图历任保和殿大学士、议政大臣、领侍卫内大臣等要职，曾因辅助康熙帝智擒专权的鳌拜，并将其党羽一网打尽而深受康熙信赖。索额图在中俄边界谈判中作为首席代表，据理力争，最终签订了维护国家利益的中俄《尼布楚条约》，并两次参加了平定准噶尔叛乱的作战。索氏家族的势力、财力

可想而知。小横香室主人在《清朝野史大观·卷九清朝艺苑》中有这样一段记载：“索额图、明珠并相时，权势相侔，互相仇轧。后索以事伏法，明为郭制府琇所劾罢，天下快之。然二相皆有绝技。索好古玩，凡汉唐以来鼎彝盘盂，索相见之，无不立辨真贋，无敢欺者。明相好书画，凡其居处，无不锦卷牙签，充满庭宇，时人有比以邺架者，亦一时之盛也。”此段话指出索额图不仅收藏古物，而且具有鉴别真伪的知识和能力。墓葬中出土

的这些明朝瓷器，应当不能被视为日常用品，而应视为黑舍里氏生前之珍爱物品，可以看出索额图家族虽为清朝贵族，但对于“古玩”也是非常有研究的。

二 “斗彩”之名解析

考“斗彩”之名，明代文献中并无“斗彩”之记录，只将今人所称的五彩和斗彩统称作“五彩”。明末天启年间（1621～1627年）刊行的谷应泰撰《博物要览》云：“成窑上品，无过五彩葡萄撇口扁肚把杯，式较宣杯妙甚……五彩宣庙不如宪庙……宣窑五彩深厚堆垛，故不甚佳，而成窑五色用色浅淡，颇有画意……”明万历年间人士沈德符（1578～1642年）著的《万历野获编》记载：“本朝瓷器，用白地青花，间装五色，为古今之冠，如宣窑品最贵，近日又贵成窑，出宣窑之上……”²可见，当时的文人还将斗彩称作“青花间装五色”。

在清代雍正、乾隆年间的宫廷档案中仍无“斗彩”之称谓，档案中涉及今人所称的成化斗彩使用的是“成窑五彩”之名。如清宫养心殿造办处《雍正七年各作成做活计清档》载：“五月十三日据圆明园来帖内称，四月十六日太监刘希文、王太平交来成窑五彩磁罐一件，无盖。”

最早“斗彩”之记录，见于约成书于清嘉庆之后的《南窑笔记》一书。书中“彩色”条曰：“成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种……先于坯体上用青料画花鸟半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩……”

民国初年刊行的许之衡撰《饮流斋说瓷》：“豆彩：何谓豆彩？盖所绘花纹以豆青色为最多，占十分之五六，故曰豆彩也；或称斗彩，谓花朵之攒簇，有类斗争；或称逗彩，谓彩绘之骈连，有同逗并，实则市人以音相呼，辗转讹述，殊非正诌……”

综上所述，斗彩是一种釉下青花与釉上诸彩相结合，具有特殊艺术效果的彩瓷装饰工艺。其工艺为：先在成型的坯体上以青花料勾描图案轮廓，或在此基础上以青花料绘图案局部，罩透明釉经高温烧成后，再在釉上以填涂、渲染、覆盖、点缀等技法，按需要施以各种彩料，完成图案全样，复入彩炉经低温焙烧，从而产生釉下青花与釉上诸彩竞相斗艳的艺术效果。

三 成化斗彩葡萄纹杯存世状况

成化斗彩瓷器声誉极高。刘新园先生根据景德镇考古发掘得到的资料并结合文献考证后认为：“成化十七年至二十三年景德镇御器厂产量激增，当时朝廷用于烧造官瓷的费用极具上升的一个特殊时期，成化斗彩瓷器即是这一时期的产物。”³有资料记载，成化斗彩瓷器到100多年后的明代万历年间就被当时的人们视为珍品。明沈德符在《万历野获编》中写道：“……至于窑器，初贵成化，次则宣德。杯盏之属，初不过数金，余儿时尚不知珍重，顷来京师，则成窑酒杯，每对至博银百金，予为吐舌不能下……”⁴清代，成化斗彩更是价值不菲，备受世人青睐，成为当时极其昂贵的

瓷器名品之一。清代程哲所著的《蓉槎蠡说》曰：“……成窑之草虫可口子母鸡缸杯、人物莲子酒盏，草虫小盏，青花小盏，其质细薄如纸，葡萄把杯，五色撇口匾肚、齐箸小碟、香盒、小罐皆五彩者，成杯茶贵于酒，彩贵于青，其最者斗鸡可口谓之鸡缸。神宗时尚食御前，成杯一双已值钱十万，成、宣靶杯皆非所贵……”另外，《红楼梦》第四十一回有这样一段情节：“宝玉留神看他是怎么行事，只见妙玉亲自捧了一个海棠花式雕漆填金‘云龙献寿’的小茶盘，里面放一个成窑五彩小盖钟，捧与贾母……”更加生动地描述了成化斗彩瓷器被当时人们珍视、保藏的细节。

值得一提的是，如仔细观察这对斗彩葡萄纹杯，其中一只杯内口沿有一“冲口”，杯内无明显使用痕迹，另一只杯体完好，但杯内存在明显“茶锈”痕迹。说明使用者在使用这对杯子的时候，对于有“冲口”的这只是一只是极其小心在意的。我们虽然无法确定这只杯子曾经的使用者，但我们可

以判断这对杯子的每一任拥有者，对它们都是十分珍惜，索家亦不例外。这也从一个侧面证明这对成化斗彩葡萄纹杯在当时是多么的稀有与珍贵。

根据现掌握的资料统计，成化斗彩葡萄纹杯按造型可以分为铃铛式杯、莲子型杯、高足式杯，中国国家博物馆、北京故宫、台北“故宫”等均有收藏。

①铃铛式杯 侈口，口沿微撇，形似倒置的小铃铛，圈足。本文介绍的这对葡萄纹杯即为此型。除此，台北“故宫博物院”收藏三件⁶与首都博物馆所藏相同的成化斗彩葡萄纹杯。景德镇市陶瓷考古研究所1984年在珠山也曾发掘出土过一件⁷（图3），细观此杯之葡萄，均为透明的“葡萄紫”，综观珠山出土的成化斗彩，不见传世品中黯而无光不透明的“姹紫”。这可从一个方面证明成化皇帝对“姹紫”的钟爱。

②莲子型杯 小圆口，直壁，下腹缓收，小圈足，形似莲子。北京故宫有收藏（图4）。

③高足式杯 以高足和杯身相连而成，



图3 明成化斗彩葡萄纹杯（景德镇珠山明御器厂遗址出土）



图4 明成化斗彩葡萄纹杯（故宫博物院藏
图片由故宫博物院提供 赵山 摄）

根据杯身大小和高足的高矮、装饰变化，大约可以分为三型。Ⅰ型，敞口，深腹，高柄，撇足；Ⅱ型，广口，浅腹，高柄略短，撇足；Ⅲ型，敞口，深腹，高柄有弦纹，撇足。北京故宫、台北“故宫”、中国国家博物馆、上海博物馆等单位均有收藏。这几件葡萄杯的高为4.8~8.7厘米。由此可见成化时期斗彩葡萄纹杯无论何种造型，均小巧玲珑，圆润饱满，典雅俊秀。

根据现知传世品统计，成化斗彩葡萄纹杯的数量很少，而多见鸡缸杯、花草蝶纹杯等。相关的资料中也多以鸡缸杯为首举。是烧造当初就如此，还是使用保存过程中造成的，我们还不得而知。这也证明成化斗彩葡萄纹杯的弥足珍贵。

四 成化斗彩对后世的影响

受实物资料限制，20世纪80年代之前，陶瓷界普遍认为斗彩瓷器始烧于明代成化年间。但随着1985年第11期《文物》杂志胡昭静先生发表的《萨迦寺藏明宣德御窑青花五彩碗》一文中提到的西藏萨迦寺旧藏“大明宣德年制”款五彩鸳鸯卧莲纹碗及1988年景德镇御窑厂遗址出土的“大明宣德年制”款五彩鸳鸯莲池纹盘等新的实物资料的出现，又开始产生了一些新的学术观点，有的学者认为斗彩瓷器始烧于宣德时期。耿宝昌先生认为：“五彩瓷自宣德官窑始就开始与青花结合，如西藏萨迦寺收藏的宣德官窑青花五彩莲池鸳鸯纹碗及高足碗的画面中，鸳鸯的头、翅等处都以釉下青花勾勒，然后釉

上填彩，实际上就已经开创了后来釉上彩与釉下彩结合的斗彩瓷先河。”⁸可是与成化斗彩葡萄杯相比较，诚如《博物要览》所评的“宣窑五彩，深厚堆垛，顾不慎佳，而成窑五色，用色浅淡，颇有画意”。综上所述，宣德青花五彩可以看作成化斗彩工艺的滥觞。而斗彩真正成熟，并臻于极致，则是在成化时期。

成化斗彩艺术成就极高，不仅装饰题材丰富，而且绘画工艺娴熟精湛。当时主要采用平涂技法，即在釉下青花勾勒的廓线内施彩，只分浓淡，不分阴阳。为了改变这种单调的色彩，在成化时期出现了在花朵上用其他色彩填心的手法，相互配合，以显示花朵的层次。所用釉上彩特征鲜明：

“如鲜红，色艳如血，厚薄不均；油红，色重艳而有光；鹅黄，色娇嫩而闪微绿；杏黄，色闪微红；蜜蜡黄，色稍透明；姜黄，色浓光弱；水绿、叶子绿、山子绿等，色皆透明而闪微黄；松绿，色深浓而闪青；孔雀绿，浅翠透明；孔雀蓝，色沉；葡萄紫，色如熟葡萄而透明；赭紫，色暗；姹紫，色浓而无光。”⁹（图5）

尤其是“姹紫”色彩，为成化斗彩所独有，并在本文介绍的这对杯子上得到了完美的体现（图6）。成化斗彩中的紫色，为金属锰的呈色。根据科学测定，如果呈色用量超过“饱和”，则烧成后的色彩就失去了光泽。此对杯为了弥补画面中这种无光姹紫色的美中不足，在适当部位略施亮釉，使青花之蓝与姹紫色交相辉映，更好地体现了葡萄成熟时的质感。

明成化以后，斗彩工艺曾一度衰落，嘉靖朝恢复短暂烧造。台北“故宫”收藏一些构图、纹饰、造型都模仿成化斗彩，但落款为嘉靖朝的器物。由于时代的不同，青花料、

彩料、生产条件、烧造工艺的不同，嘉靖斗彩的胎灰暗，青花色淡，线条细弱，釉薄且不明亮，与成化斗彩有很大不同。直到清代康熙、雍正时期，斗彩又迎来了发展的黄金时代。这一时期的斗彩分为仿古与创新两大类。仿古类主要是仿成化斗彩，造型、纹样、色彩、胎釉、款识均具本朝鲜明特征。如故宫博物院藏雍正仿成化斗彩葡萄撇口杯（图7），其造型与成化斗彩形似，纹饰、色彩等方面临摹大概，但红彩油润、绿彩莹亮明澈是雍正时期的特点。再有就是仿古与创新相结合的作品，如故宫博物院藏康熙款斗彩贺知章醉酒图杯，造型仿前朝，纹饰则为本朝所创新；再如故宫博物院藏雍正款斗彩团花纹杯，同样造型仿前朝，而工艺与图案于继承基础上又展现时代新风，突出表现为施彩薄而浅淡，填色准确，一般不会溢出廓，因此后世对雍正斗彩也给予很高评价。

五 结语

这一对成化斗彩葡萄纹杯是首都博物馆重要的藏品之一，是成化时期斗彩的代表作。斗彩瓷器在成化时期盛极一时，然后便跌入低谷，这应与成化皇帝自身的修养与喜好彩瓷有密切关系。这一对成化斗彩葡萄纹杯出现在索氏家族墓葬中，不仅代表索氏家族有能力得到这些珍品，还意味着索氏家族在拥有之后，十分懂得鉴赏这些珍品，因此在选择随葬的物品上是很有眼力的。这种眼力的形成则直接源自他们对这些凝聚着中华文化精髓的器物的认同。它说明当时的清朝贵族对汉化所采取的态度不是拒绝与毁灭，而是理解与接受。



图5 明成化斗彩葡萄纹杯（局部）



图6 明成化斗彩葡萄纹杯（局部）



图7 清雍正仿明成化斗彩葡萄獼瓜纹杯（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 王珽 摄）

注释：

- 1 《北京考古集成 8·明清（二）》，北京出版社，2005，第 843 页。
- 2 （明）沈德符：《万历野获编》卷 26“瓷器”之条，中华书局，1980。
- 3 吕成龙：《明代斗彩瓷器概论》，《文物》2005 年第 5 期，第 91 页。
- 4 （明）沈德符：《万历野获编》卷 24“庙市日期”之条，中华书局，1980。
- 5 （清）程哲：《蓉槎蠹说》卷 11，东洋文化研究所藏。
- 6 蔡和璧：《成化瓷器特展图录》，台北故宫博物院，2003。
- 7 北京故宫博物院“明代御窑瓷器——景德镇御窑遗址出土与故宫博物院藏传世成化瓷器对比展”展示。
- 8 耿宝昌：《五彩缤纷的釉上彩与变幻无穷的颜色釉》，《中国古代陶瓷艺术：明清彩瓷与颜色釉》，2008，第 3 页。
- 9 中国硅酸盐学会：《中国陶瓷史》，文物出版社，1982，第 382 页。

鍐花山水人物金八方盘

柳 彤

时 代：明成化（1465 ~ 1487 年）

尺 寸：盘高 0.9 厘米，盘径 16.2 厘米，每边长 6.6 厘米，重 272 克

出土信息：1957 年出土于北京市丰台区右安门外东庄万贵墓

明代宫廷金银器以装饰奢华明艳为特征，精湛的累丝工艺加上大量的玉石珠翠等镶嵌物，使器物显得光彩夺目、熠熠生辉。图案纹饰以龙凤、花蝶、福寿等题材为主。故而，从艺术审美角度来看，明代金银器缺少了唐宋时期追求的清秀典雅、意趣恬淡的风格，华贵艳丽的宫廷气息趋于浓厚。

首都博物馆馆藏明代金银器中有一件器物，从器型到图案纹饰都表现了与华丽浓艳特征截然不同的清新的风格，这就是鍐花山水人物金八方盘（图 1）。金盘呈八方形，窄沿，浅平盘心。盘沿鍐刻一周连山纹，盘心细鍐楼阁人物图，内容丰富，包括人物、楼台、树木、水波、马匹、山石等。盘中鍐人物 21 位，形态各异，或骑马，或携琴，或交谈，或对饮。金盘采用锤揲、鍐刻等工艺制成，纹饰刻画洒脱自如，似一幅中国传统工笔画卷，是明代金银用器中的佳品。

这件由纯金打制的方盘，金光璀璨，造型典雅，纹饰中蕴含山水绘画般的意境，令人观之难忘。金盘出土以来一直被作为明代金器佳品出现在各种文物图册中。在古代，能够拥有黄金器物的人，其身份地位多是显赫尊贵的。那么这件出土于明代墓葬中的金盘，它的所有者在当时会是怎样的人物？作为重要文物，金盘又是通过哪些表现形式展示它的艺术价值和文化内涵？

一 金盘主人身份揭秘

鍐花山水人物金八方盘出土于 1957 年，据考古简报记载：当年北京市丰台区右安门外关厢东庄农业社社员挖菜窖时发现了一座明代



图 1 明錾花山水人物金八方盘

成化年间的古墓，墓室长 2.8 米，宽 1.7 米，深 2.5 米，未被盗掘。经北京市文物工作队发掘清理，出土了金、银、玉、铜、瓷器等随葬物品，包括金执壶、金盏托、金杯、金盘、蟠龙镯、嵌宝石簪、银錠、银壶、银盒、白玉双螭耳杯等，其中大多数金器做工精美，十分珍贵，金八方盘就是其中一件完美的艺术杰作。

拥有如此奢华的随葬器物，其墓主身份当是非比寻常。根据墓中所出墓志知墓主为万贵及其妻王氏。万贵墓志铭文显示其生于“洪武壬申年（1392），卒于成化乙未年（1475）”，卒后被赐封“赠骠骑将军锦衣卫都指挥使”之职，志文首题“锦衣卫指挥使万公显宗今皇贵妃父也”¹。

万贵之女为明宪宗宠妃万贵妃。万氏 4 岁入宫，为孙太子宫女。19 岁开始照料年仅两岁的太子朱见深。《明史》记载她“机警，善迎帝意”，加之宪宗朱见深成长的特殊经历，万氏始终伴其左右，可谓风雨同舟，故在宪宗即位后，立年长自己 17 岁的万氏为妃，后因万氏生皇子，加封贵妃。虽皇子早夭，万氏再无生育能力，宪宗始终对其圣宠不衰。

正是借助女儿的威势，万贵及诸子都封官加爵，广受成化帝荫庇和恩赏，史载万贵之子万喜、万通、万达都受封过锦衣卫指挥使或指挥僉事等官职，万氏家族“父子兄弟贵震一时”，成为明前期显赫一时的皇亲国戚。

《明史》中虽对万贵其人着墨不多，但对其家族聚敛财富的记述俯拾皆是，如万贵“每受赐，辄忧形于色”“贵每见诸子屑越赐物，辄戒曰”、万贵“成化十年卒，赙赠祭葬有加”，特别是万贵之子万通尤为骄奢恣肆，史载其“既骤贵，益贪黷无厌，造奇巧邀利”²。史书中还记录了当时朝野中一些附会倖幸之徒，对万氏家族的逢迎巴结，如太监钱能、覃勳、

汪直、梁芳、韦兴等人，为讨贵妃和万氏兄弟的欢心，苛敛民财，倾竭府库，向万氏家族进献大量金银财宝。此外，花费巨额钱财为万氏家族营造祠堂宫观。当时有一个大学士叫万安，他认万通为同宗，每天像奴仆一样“朝夕至王所，谒起居”³。

万贵夫妇皆于成化年间去世，彼时万贵妃依旧圣宠无极，故其父母的墓志文满是溢美之辞，此亦能从反面反映出万氏家族权势强大、敛财无度的情况。再看万贵墓中所出的白玉耳杯、金银首饰和器皿，无不精雕细琢，巧工慧做，艺术水准皆可列入上品，佐证了史书对万氏家族财富的记载。今天我们在阅读上述文献史料以及碑刻铭文时，可以遥想当年这件金八方盘附着怎样的殊荣被送进万府的厅堂，又带着怎样的祈愿随主人沉埋于黄土之下。

从近 70 年的北京考古工作来看，明代贵戚墓葬除万氏家族外，具有代表性的还有夏儒夫妇墓、方锐墓、李伟夫妇墓等，这充分表明北京作为明王朝的帝都，在当时汇集了各色豪门显贵。这些墓葬中出土的数量较多的金银器用和饰品，既反映了豪门贵族倚仗权势大肆聚敛财富的史实，同时，又为研究北京地区明代宫廷细金工艺发展提供了丰富而宝贵的实物资料。万贵墓所出金盘即是鲜明的写照。

二 金盘的功用与审美

从 1475 年到 1957 年，这只鑒花山水人物金八方盘在地下默默陪伴了主人近 500 年

后，终于得以重见天日。

在古代，盘类器物按功能可分为盞盘和承盘。前者专门用来承托盞杯，后者用来盛放食品或其他器物，这件金八方盘就属于承盘。

纵观历代，盘的形状大致分为圆口圆形、花口花形和角口角形。其中圆口圆形是最常见的器形，首都博物馆馆藏的这件金盘则属于角口角形。考古资料显示，用金银材料制作的角口角形盘并不多见，目前公开发表的此类盘主要集中在南宋中晚期，如安徽博物院藏朱晞颜夫妇墓出土的连锁纹六角金盘、福建泰宁窖藏的银鎏金狮子戏球纹八方盘、福建邵武故县村窖藏的鎏金八角银盘等。元代多为漆器，如故宫藏杨茂款剔红观瀑图八方漆盘（图2）。明代的金盘中除首都博物馆收藏的这件外，也仅见安徽休宁县文管所藏银群仙会祝八方盘。值得注意的是，这些

角口角形盘总有与其配套而出的杯盞，即杯盞与盘在器形和纹样上有一定的相似性。万贵墓中与鏤花山水人物金八方盘同出的就有一件仙人醉酒金八角杯（图3），此杯外壁鏤刻八仙人物，与金八方盘的仙人楼阁纹样相互呼应。在明代中后期，描绘八仙题材的器物多是敬祝庆赏的礼品，那么这一杯一盘应是一套寓意吉庆的酒具，被宫廷作为敬祝礼品赏赐给万贵夫妇。

从形制角度来看，这种角口角形盘的盘形比圆口圆形的更具有造型感和装饰感，对边角的精准性把握难度更大，成型后的器物在视觉上给人增添了平衡感和舒适感，可谓赏心悦目。以鏤花山水人物金八方盘为例，先画出直径为16.2厘米的圆，然后将圆周8等分，再将相邻的等分点两两连接，形成等边八边形。这种八边形形状在器物上更多见于



图2 元杨茂款剔红观瀑图八方漆盘（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 胡锺 摄）



图3 明仙人醉酒金八角杯

雕漆漆盒，在建筑上则多见于古建筑的藻井、园林的花窗等，是中国传统美术图形，端庄、典雅。八边形的造型也反映了中国古人对数字“八”的崇拜。在古代中国人的观念中，“八”是和宽广无际的空间概念联系在一起的，具有美学意义、祥瑞意义、世界观及宇宙观意义，“八”是完美数、吉利数、大智慧数。

从工艺角度来看，一件完美器物的诞生离不开匠人精熟的手艺。鍍金是一种高超的黄金加工技艺，工匠用錾、钹等方法雕刻图案花纹，这些图案花纹有深有浅，富有艺术感染力。馆藏的鍍花山水人物金八方盘采用了细金工艺中的锤揲和錾刻手法。主要工序分作三步：第一步制板，利用金材料本身的延展性，将其锤揲加工成所需的大小形状；第二步摹图，将需要錾刻的图案通过毛笔描摹到作品表面；第三步錾刻，用相应的錾刀錾刻细节。“錾”字在《说文解字》中的解释为：“錾小凿也。从金，从斩，斩亦声。”《广雅·释器》也说：镌谓之錾。錾刻就是用各种“錾子”在金银的表面进行加工的手法。这件金盘中纹样的制作运用的是平錾技法，即在器物表面进行錾刻，直接勾勒出图案的线条，恰似一幅白描画。

从纹饰的构图角度来看，明代金银器的纹饰通常以龙凤、花鸟为主，加上珠宝嵌物的点缀，色彩斑斓，不免带有喧闹之感，与此相比鍍花山水人物金八方盘的纹饰则显得清新别致。金盘的盘沿以錾刻简洁的连山纹作边缘装饰，盘心图案采用的是中国绘画中很有特色的一个门类——界画。界画指以宫室、楼台、屋宇等建筑物为题材，用界笔直尺画线的绘画，其他景物用工笔技法配合，通称为工笔界画。绘画史上流传着许多历代名家的优秀界画作品，比如元夏永的《岳阳楼图》、李容瑾的《汉

苑图》，明安正文的《黄鹤楼图》，等等。但是，把绘画技法应用于金属器皿的纹样装饰还是非常稀少，且很见功力。

设计者在鍍花金盘 200 平方厘米盘心内，将楼阁、树木、小桥、流水、人物巧妙有序地排列开来，画面右侧约 1/4 的空间是主体建筑歇山重檐楼阁，气势雄伟，绣窗雕栏，酒幌翻飞，阁内人物分作两组，上下呼应，或置酒对饮，或凭栏远眺，那些精细入微、笔直工整的线条颇具界画工整写实、造型准确之宗旨。

其他景物的排列更是匠心独运，石栏小桥、弯竹怪石皆分置于画面边角，尤其是楼顶斜压的一树松枝，松叶饱满，枝条遒劲，恰与桥边水波荡漾、垂柳婆娑之姿形成刚柔相济之态。

画面用楼阁、水波、石桥连成一线，巧妙地隔出上、下两个空间，下间大片空白留给一队姿态各异的行者：跨马扬鞭的主人，携琴荷担的侍者，窃窃私语的路人，扶栏下望，通衢大道，人马络绎，喧声鼎沸。上间构图则又紧凑收缩起来，在松枝柳条间，一对仙人脚踏祥云飘然而至。

综观整幅画构图，间架均衡，疏密有序，收放自如，画面似人间仙境，令观者叹为观止，不啻为了一件以高超的细金工艺将中国绘画艺术完美展现的杰作。

三 盘心图案的文化含义

如果说金盘的外在艺术表现是巧妙的构图设计，那么金盘纹饰的主题思想则蕴含了

深刻的文化含义。这件金盘被定名为鑿花山水人物金八方盘，更确切地说应该是鑿楼阁人物纹金八方盘。名物学家扬之水女士考证这件金盘的纹饰取材于元杂剧中马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》和范康的《陈季卿误上竹叶舟》的情节⁴，讲的是吕洞宾度化树妖和凡人得道成仙的度脱故事。盘中楼阁应是岳阳楼（图4），左上角负剑踏云的仙人就是吕洞宾，在杂剧《陈季卿误上竹叶舟》的第三、第四折中，都提到书生陈季卿发现仙人留下的一个荆篮，他读了篮中的字条，幡然醒悟，提篮追赶吕洞宾，并祈求其度化自己成仙的细节，由此推知图案中吕祖身边捧篮的人是被他度化的书生陈季卿，而楼间水畔的梅花柳树，暗合吕洞宾三醉岳阳楼，度化梅精柳精的情节。

吕洞宾过岳阳楼的图式在宋元时期就已出现。吕洞宾与岳阳楼的传说始于宋代。宋人范致明所撰《岳阳风土记》中记载吕洞宾

多次到访岳阳楼，而“朝游北岳暮苍梧，袖里青蛇胆气粗。三入岳阳人不识，朗吟飞过洞庭湖”的诗句更是留给后人无限遐想。宋元时期有关吕祖“飞升”岳阳楼的图像今尚能觅见一二，比如美国纽约大都会博物馆藏南宋吕洞宾过岳阳楼团扇（图5）（此扇年代尚有争议，有学者推测其应为明人仿宋之作⁵），美国波士顿美术馆藏南宋《吕祖过洞庭图》团扇，美国纽约大都会博物馆藏明仿元人夏永的《吕洞宾过岳阳楼册页》（图6）等。明人安正文、谢时臣等也在他们精湛的界画作品中描绘过《岳阳楼图》（图7）。到明代，这一图式也应用到金银、漆器等器物上。由此可知，金八方盘盘心图案刻画应是工匠按此类图式，再根据所选故事情节发挥自己的想象力创作而成的。

鑿花山水人物金八方盘的图案讲的是仙人度脱的故事，据文献所载，仙人度脱故事多出自或改编自元杂剧的曲目。明人朱权《太和

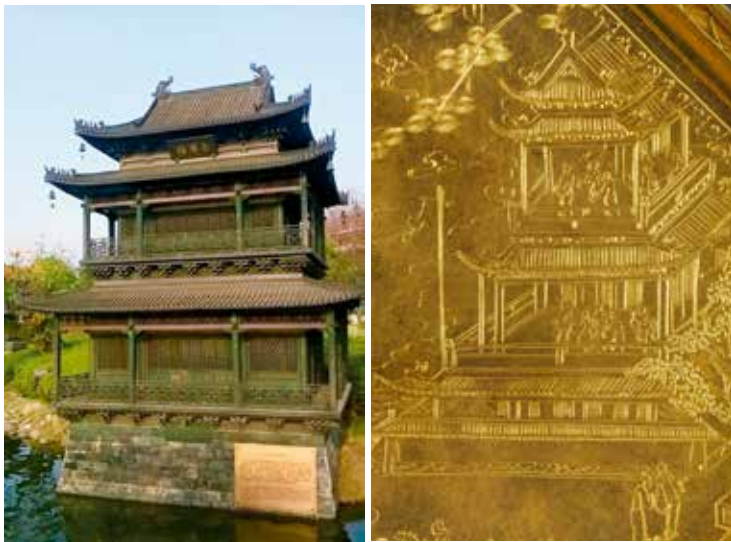


图4 岳阳楼对比
（左为根据故宫博物院藏
元末明初夏永《岳阳楼图》
制作的岳阳楼模型）

图5 南宋/元 佚名 吕洞宾过岳阳楼团扇
(美国纽约大都会博物馆藏)

Unidentified Artist | The Immortal Lü Dongbin Appearing over the Yueyang Pavilion | China | Southern Song, Yuan or early Ming dynasty | The Met https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40093?searchField=All&sortBy=relevance&when=A.D.+1000-1400&where=China&ft=*&offset=580&rpp=20&pos=595
Dimensions: Image: 9 3/8 × 9 7/8 in. (23.8 × 25.1 cm), Mat: 15 × 15 in. (38.1 × 38.1 cm), Credit Line: Rogers Fund, 1917, Accession Number: 17.170.2



图6 明 佚名 吕洞宾过岳阳楼册页及局部
(美国纽约大都会博物馆藏)

Unidentified Artist | The Immortal Lü Dongbin Appearing over the Yueyang Pavilion | China | Ming dynasty (1368 - 1644) | The Met https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45677?searchField=All&sortBy=relevance&when=A.D.+1400-1600&where=China&ft=*&offset=40&rpp=20&pos=44
Dimensions: Image: 8 5/8 × 7 3/8 in. (21.9 × 18.7 cm), Credit Line: From the Collection of A. W. Bahr, Purchase, Fletcher Fund, 1947, Accession Number: 47.18.41



图7 明 安正文 岳阳楼图轴（上海博物馆藏 图片由上海博物馆提供）

正音谱》将元杂剧分为十二科，其中第一科即名为神仙道化，其内容主要是演述修炼成仙、教化度人的故事。神仙道化剧的宗教精神直接来源于“全真”“正一”等元代流行的道教各派的思想，认为神仙能超越人天、超越个体生命的极限以获取不朽，故而修炼成仙是道教追求的终极目标。神仙道化剧的特点即“仙凡化仙”的环形结构，这也是受道家的尚圆思想和道教普度凡人升仙教义影响的结果。比如《陈季卿误上竹叶舟》中，仙人吕洞宾遇凡人书生陈季卿，进而吕洞宾通过竹叶化舟点化陈季卿顿悟成仙，达到圆满。

神仙道化剧兴盛于元代，它的大量产生，有沉重的社会背景。元初，统治者歧视汉族知识分子，废除科举制度，知识分子原先那种读书做官的缙绅之路被堵塞，不少知识分子遂投身于道教戏曲的创作。神仙道化剧就是备受压抑的知识分子心灵的真实写照。借助仙人度脱“点化”过程，表现人间的黑暗和无可留恋，抒发对神仙世界的美好向往之情。元代的神仙道化剧充满了愤世嫉俗、深沉的感叹、不遇的绝望与悲怆的情结，而明代的神仙道化剧已逐渐淡化了对社会矛盾的揭露，更多的是宣扬对人生不幸的解脱、对长生不老和世俗享乐的追求等世俗情结。

簪花山水人物金八方盘盘心图案为什么要选取度脱戏剧？原因有二，一是明皇室倾仙慕道，偏爱神仙道化。明初统治者中也多崇尚道教者，如朱元璋曾重用过的道士有刘基、张中、周颠等，还亲自撰写《周颠仙传》，记周颠仙事。明成祖朱棣为了给“靖难之变”找合法依据，宣扬自己是真武神之化身，在北京营建真武庙，并将其定为京师九庙之一。藩王中崇尚道教的有朱权，其号即为涵虚子、臞仙等，所著《太和正音谱》中即有“黄冠

体”，内容包括“神游广思，寄情太虚，有餐霞服日之思”。二是明统治阶级以戏曲教化民众，宣扬歌舞升平。制定于洪武时期的《大明律》规定：乐人演出，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；但扮演神仙道士，及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限之列。可看出明朝统治者对戏曲搬演的内容是严格控制的，而对神仙题材和欢乐太平题材却很宽宥。明成祖朱棣在燕邸时，曾聚集一批由元入明的杂剧作家，如汤舜民、杨景贤、贾仲明等，特别是贾仲明深得明成祖的喜爱。贾仲明（1343～1422年）系元末明初杂剧作家，在元代生活了20多年，入明后，曾侍明成祖朱棣于燕王邸，甚得宠爱，时时参与宫廷宴乐，所作传奇戏曲、乐府极多，骈俪工巧，“每有宴会应制之作，无不称赏”。⁶朱棣将这些人带入南京，并于永乐年间下令在南京兴建了规模宏大的御勾栏，专演出杂剧。在君王和法律的倡导鼓励下，明初皇室藩王府中演剧习舞之风很盛。

前文提到，金盘图案故事取材之一似是马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》，其实在明初的杂剧中也有诸多依托此剧的改编版，比如贾仲明的《桃柳升仙梦》、谷子敬的《三度城南柳》，不过这些杂剧在表现形式上比马氏《吕洞宾三醉岳阳楼》的冷酷性更温和，说教性更强。以八仙度脱故事为题材的戏剧一向是最受人们喜爱的，到了明代八仙题材的戏剧成为王公府邸庆寿宴席中的必演剧目，有皇室杂剧作者将其认为言辞不善的曲目去掉，自行编制欢乐喜庆的新式八仙剧。如有藩王身份的杂剧家朱有炖（1379～1439年），他在《瑶池会八仙庆寿·序》里就说过吕洞宾岳阳楼曲目为不宜用者，其中有言

辞不善的地方。朱氏观点似为其个人所持，“吕洞宾岳阳楼”曲目是否在他以后的庆寿宴席中被禁演，不得而知。至于这件成化时期制作的金盘，其图案选用此题材，应是该剧太脍炙人口，能让观赏者一目了然，况且《吕洞宾三醉岳阳楼》如上所述亦有明人改编的温和说教版本，故金盘即便作为贺寿礼品，也是极为应景之物。

由此看来，明代杂剧的搬演已经从元代民间的勾栏瓦肆跃升到宫廷内苑，具有了宫廷化和贵族化的倾向，演出的目的也由民间的商业活动变为宫廷的娱乐消遣，作为庆寿、节令或者一般宴享佐樽之用。此时的神仙道化剧逐渐演变为专为上层贵族宴乐所作，它歌功颂德，展现的是一幅幅太平盛世的图景。在这些剧中，度化升天被群仙庆贺代替，帝王圣明，母后仁慈，人间太平，五谷丰登，使人们充分感受到生活的乐趣。

可以说，皇室对神仙戏曲的倾慕，势

必会影响宫廷用器在纹饰题材上的选取。万贵墓的这件簪花金盘与并出的金杯应属宫廷庆赏之物，它的制作年代应该在成化十一年（1475）（以万贵墓志所载其薨年计）或更早时候，其图案创作动机该是迎合皇室倾仙慕道，推崇度脱戏曲，粉饰太平盛世之好吧。

簪花山水人物金八方盘是一件明代宫廷细金佳作，它与同墓出土的仙人醉酒金八角杯组合为一套酒具，从形制到纹饰兼具实用和观赏双重功能。根据墓志铭和文献对墓主万贵夫妇的记载，这套杯盘应是皇室赐予万贵夫妇的庆赏礼品，它虽没有像明代大部分金器那样镶石嵌玉，但它十足的成色（经仪器检测，其含金量达92%）、典雅的形制以及精美的纹饰无不让观者赏心悦目。它反映了明代细金工艺的发展水平，显现了劳动者的精工巧慧，包含了国人传统的审美情趣，这些成就了它极高的艺术价值。

注释：

- 1 郭存仁：《明万贵墓清理简报》，《北京文物与考古》第三辑，北京市文物研究所，1992，第239页。
- 2 《明史》卷三〇〇《列传第一百八十八·外戚》，中华书局，1974，第7674~7675页。
- 3 《明史》卷三〇〇《列传第一百八十八·外戚》，中华书局，1974，第7675页。
- 4 扬之水：《终朝采蓝》，生活·读书·新知三联书店，2008，第95~96页。
- 5 杜浩远：《大都会博物馆藏〈吕洞宾过岳阳楼〉图研究（上）》，《文物鉴定与鉴赏》2014年第9期，第90~95页。
- 6 钟嗣成等：《录鬼簿（外4种）》，古典文学出版社，1957，第111页。

董其昌楷书《燕然山铭》卷

李文琪

时代：明万历三十九年（1611）

尺寸：纵 38.3 厘米，横 805 厘米

明董其昌楷书《燕然山铭》卷（图 1 至图 3），曾被收入《石渠宝笈》，为董其昌少见的大楷书作品，笔法遒美精致，体势浑然天成，具有较高的书法艺术价值。

一 作品解读与传世情况

（一）作品解读

此卷引首董其昌自书“燕然山铭”四字并落款“董其昌”，卷中以大楷书写《燕然山铭》，卷末自题“辛亥（明万历三十九年，1611）重九董其昌书”，钐白文名章“董其昌”“大宗伯印”两方。

董其昌（1555～1636年），松江华亭人，明代书画家，万历十七年（1589）

进士，曾任明光宗朱常洛太子时期的讲师，官至太常少卿、南京礼部尚书。董其昌书法家法晋唐，自成一体，在清代以来受到最高统治者和主流书坛的追捧，影响很大，其书法作品以行草最为常见，影响亦最为广泛。《燕然山铭》原名《封燕然山铭》，为东汉时期班固所作的一篇典重华美的汉赋。汉和帝永元元年（89），大将军窦宪奉旨远征匈奴，班固被任命为中护军随行，参预谋议。窦宪大败北单于，登上燕然山（今蒙古境内的杭爱山），命班固撰写了这篇著名的铭文，刻石纪功，颂扬汉军出塞三千里、奔袭北匈奴、破军斩将的赫赫战绩。本卷所写内容并非东汉班固《燕然山铭》原文，大致是在原班固《燕然山铭》的基础上，去掉“遂”“其”“兮”“于是”“然后”等连接词，将原文中叙述性较强的语句如“暨南单于、东乌桓、西戎氐羌侯王君长

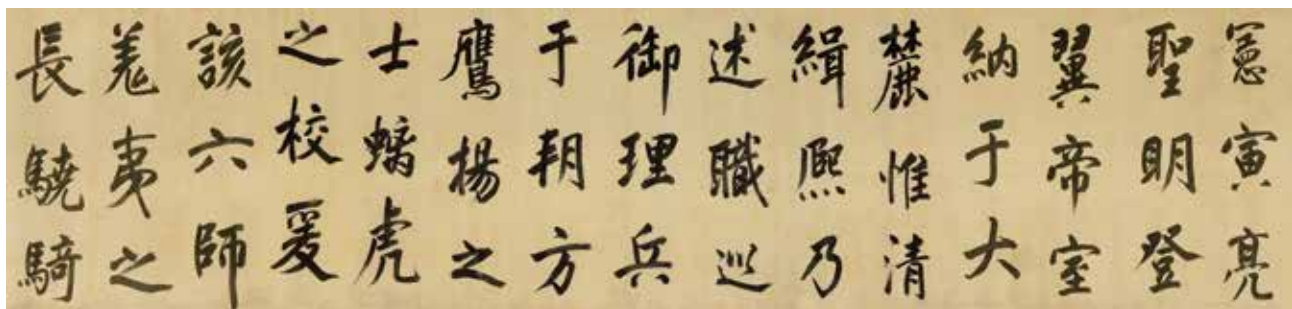


图1 《燕然山铭》卷之一

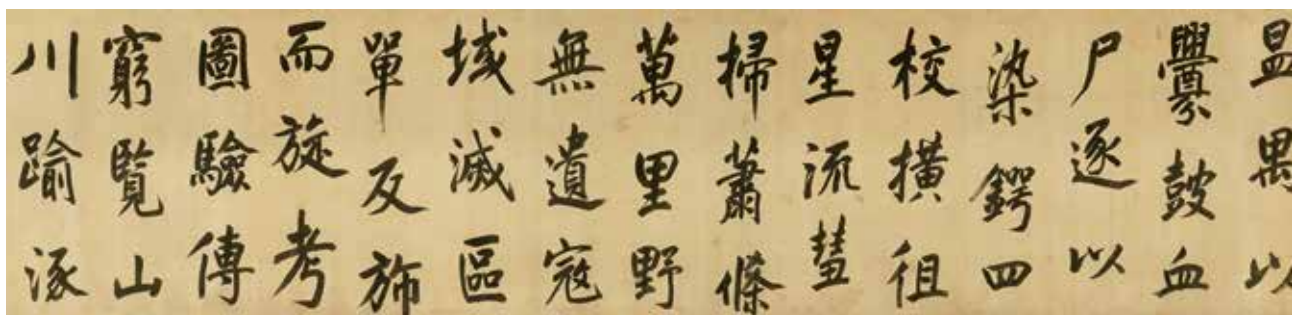


图2 《燕然山铭》卷之二

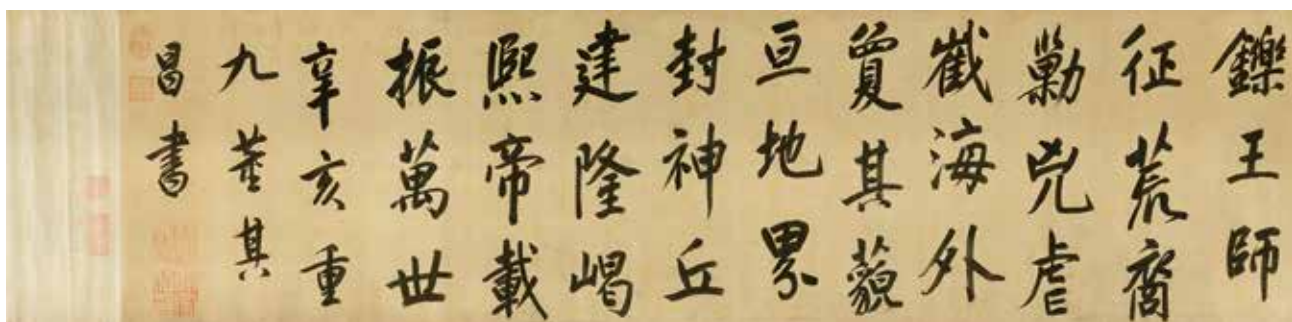


图3 《燕然山铭》卷之三

燕然山銘

董其昌

有漢元
舅車騎
將軍竇

長驍騎
百萬元
戎輕武
長轂四
分勒以
一陣莅
以威神
玄甲耀
日朱旗
絳天度
高關下
雞鹿經
磧鹵絕
大漠斬

邪跨安
侯乘燕
然躡冒
頓之區
落焚老
上之龍
庭光祖
宗之玄
鑒振大
漢之天
聲乃封
山刊石
昭上威
靈辭曰

之群，骁骑三万”直接改为“羌夷之长，骁骑百万”；将“上以摅高、文之宿愤，光祖宗之玄灵；下以安固后嗣，恢拓境宇，振大汉之天声”改为“光祖宗之玄灵，振大汉之天声”，等等。以求文章节奏更为鲜明和铿锵。这种改动并非董其昌原创，而来自宋米芾小楷书《燕然山铭》。

虽然董其昌在题跋中并未予以说明，

但楷书《燕然山铭》卷实在是一件精心的临帖之作，临仿的对象是米芾小楷书《燕然山铭》（图4至图7）。米芾这件楷书没有墨迹传世，现存拓本可见，收入《群玉堂帖》等丛帖中。故宫博物院藏《宋拓米元章小楷帖》册中亦包含此作，其中第1行“元”、第6行“天”“度”等字已损，拓本极精，神采丰茂。



图4 宋拓米元章小楷帖（故宫博物院藏）



图5 宋拓米芾小楷帖局部—《燕然山铭》之一（故宫博物院藏）

《宋拓米元章小楷帖》册的封面签条为董其昌手书，可见它曾由董其昌收藏，因此董氏在客观上具备研习临摹的条件；对比此卷与米芾原作，可以看出董其昌临习原作的用心极深。这种用心的结果主要体现为：对米芾小楷原帖的单字，在结体和态势方面的忠实再现。在结字方面，米芾小楷布置错落、似欹而正，虽为楷书，但在书写时因势

变化，灵动多姿。如图（图8至图15）¹所示，董其昌楷书《燕然山铭》，不仅在结字方面做到了与原作形似，在字体的态与势方面，也达到了神似原作的效果，如“翼”字的右上之势，“緝”“鐸”等字的左右错落，“熙”“截”“旋”“方”“外”等字的内张外弛，及“阙”“染”等字在书写过程中，自高悬的腕底而生发出的道美之势。



图6 宋拓米芾小楷帖局部 - 《燕然山铭》之二
(故宫博物院藏)

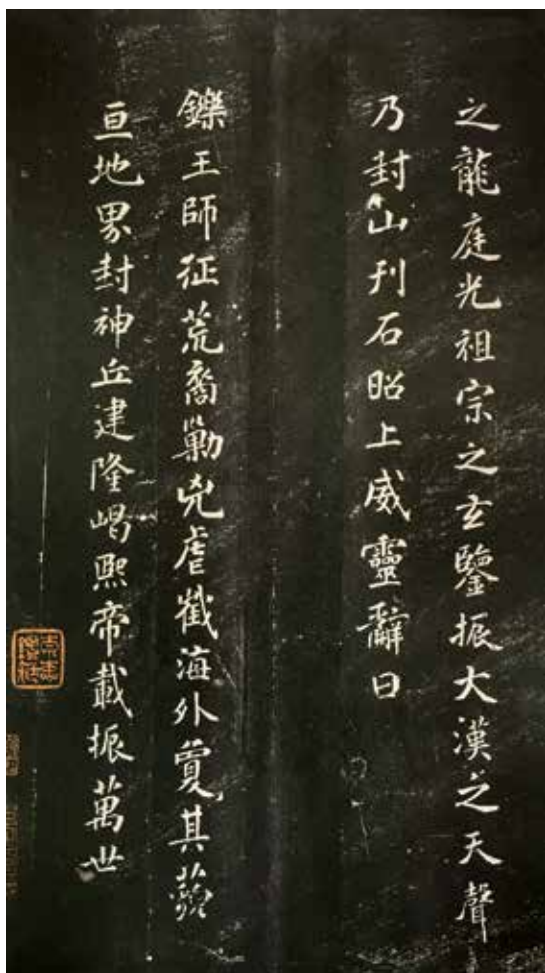


图7 宋拓米芾小楷帖局部 - 《燕然山铭》之三
(故宫博物院藏)



图8 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之一



图9 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之二

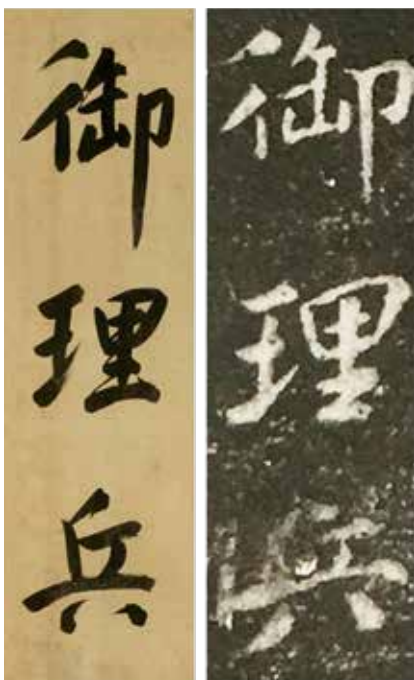


图10 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之三



图11 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之四



图 12 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之五



图 13 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之六



图 14 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之七



图 15 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》（放大）局部对比之八

（二）流传经历及著录信息

此卷在清代先由高士奇收藏，后来进入内府，收藏于御书房，并被《石渠宝笈》著录于第三十一卷中：“明董其昌书‘燕然山铭’一卷，素绢本，大楷书，款识云‘辛亥重九董其昌书’，引首自书‘燕然山铭’四大字。”²此卷中，“江村”“江村秘藏”为清代高士奇的收藏印，其余皆为清宫诸帝收藏印。《故宫已佚书画目录》中提及“宣统十四年（1922）十一月二十九日赏溥杰董其昌书燕然铭一卷”，说明此卷在当时的去向；后来，其被首都博物馆收藏。杨仁恺在《国宝沉浮录》中指出“董其昌《燕然铭》，不见著录，未发现，似重出”³。此卷亦不见于国家文物局主编的《中国古代书画目录》。

二 作品内涵

（一）结构精美，融合各家之长

董其昌在《书品》中提道：“学书不从临古人，必堕恶道。”⁴综观整卷，具有结字精美的特点，反映了董其昌早年浸淫唐代楷书诸家的书法功底。卷中一些结构单一的字，如第12行的“方”、第15行的“之”、第25行的“玄”、末行的“世”等，体现了明显的颜真卿楷书特征（图16）。此卷前面部分的结字大多左右均衡，显然取法于颜字，如第30行“绝”字、第11行“理”字，与《多宝塔碑》中的结构基本相同，然而在

这一类字中，右半部分已呈现上倾之势的行书体貌，似乎已是李北海的笔意。此卷随着书写的进行，左右结构的字中越来越多地出现打破均衡的情况，字体的右半部分被拉长，并且呈现左上右下的倾向，如第16行“师”（图17），第23行“阵”（图18），第36行“校”（图19），第38行“扫”（图20），等等。在这几个字中，最左侧的长竖笔，呈现明显的向左弯曲的弧形。此外，单一结构字的主竖笔也是如此，如第28行“下”字（图21）。这种情况在颜真卿《东方朔画赞碑》中也存在，但在李邕《麓山寺碑》中更为常见和自然，且在后者中，这种左曲的竖笔与行书化的体势在整体上显得更为协调统一。本卷中，很多左右结构字将右半边主竖夸张地拉长，这种写法在李邕《麓山寺碑》中也常有出现。如第11行“御”字、第16行“师”字、第24行“神”字等（图22）。

本卷中上下结构的字，如第3行“窆”字、第8行“麓”字、第38行“萧”字、第39行“万”字等，是在颜体字的基础上，取势纵向，采取将头部加长的做法，增加了上半部分比例，同样与李邕《麓山寺碑》的结体有些相似（图23），但是整体仍然比较平正，保留了较多的颜字风格，这与其同时期所临颜真卿《东方朔画赞碑》是相似的（图24）。

（二）以造势取胜

米芾所书《燕然山铭》为小楷，而董其昌楷书《燕然山铭》卷是行楷书，体量相对较大。董其昌在临写的过程中，将小字放大，既保持了原作中小楷书形姿灵动的优点，又



图 16 宋拓颜真卿《多宝塔碑》、《东方朔画赞碑》与董其昌《燕然山铭》局部对比



图 17 《燕然山铭》
局部之一

图 18 《燕然山铭》
局部之二

图 19 《燕然山铭》
局部之三

图 20 《燕然山铭》
局部之四



图 21 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》
局部对比之一



图 22 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》局部对比之二



图 23 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》局部对比之三

图 24 左起：宋拓颜真卿《东方朔画赞碑》、李邕《麓山寺碑》、董其昌《燕然山铭局》部对比

有具备了大字行楷气势跌宕、磅礴大气的特征。此卷能做到这点，看似容易，实则从用笔到布局，无一不是精心筹划。

董其昌楷书《燕然山铭》卷，以颜真卿大楷书的点画和结体为主要基础，保留并体现了颜体楷书形态厚重、气象端严的特点，却不是明清以来千篇一律的颜体面貌。诚然，董其昌在少年初学书法时即开始学习颜真卿，但在中晚年以后对颜真卿书法的临习，与早年略有不同。董其昌在某次临仿颜书后题道“后之学颜者，以觚稜斩截为入门，所谓不参活句者也”，在他有关用笔的言论中，亦曾有“作书最要泯灭稜痕，不使笔笔在絀素成刻板样”⁵之说。作于明万历三十四年（1606）的楷书《东方朔画像赞》卷（故宫博物院藏，图25），比楷书《燕然山铭》卷的创作时间要早5年，从它上面单字的写法可以看出，董其昌在此时已开始在临习中对颜书进行改造，其中最为突出的一点就是，弱化颜氏楷书中的波磔之笔，保留颜氏的点画态势及结体。对于这种努力，董其昌自己曾总结道：“‘大字难于结密而无间，小字难于宽展而有余’，犹非笃论。若米老所云‘大字如小字，小字如大字’，则以势为主，差近笔法。今榜书如米老之‘宝藏第一山’、吴琚之‘天下第一江山’，皆赵承旨之上，虽颜鲁公尤当让席。其得力乃在小行书，时留意结构也。书家之结字，画家之皴法，一了百了，一差百差，要非俗子所解。”⁶这一段话反映了董氏对于大字的“势”及“结构”的重视，结合他本人的作品来看，在这一方面他的确做到了“知行合一”。再如，董其昌楷书《倪宽传赞》卷（故宫博物院藏，图26、图27），属于大字楷书，此卷纸纵长36.8厘米，每行均为3个字，与楷书《燕

然山铭》在单字的写法、大小及整体的章法上均十分相似。此卷卷末董其昌以行草书题道：“褚遂良有此帖，颇类八分。余以颜平原法为之，山谷所谓送明远序非行非隶，屈曲瑰奇，曾得百一耳。”从这段题跋可知，此卷所体现的即为董其昌所提到的“颜平原法”，而“法”的具体指向，即为字的“结构”



图25 董其昌楷书《东方朔画像赞》卷局部（故宫博物院藏）

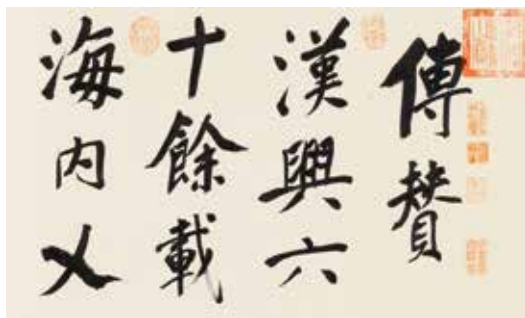


图26 董其昌楷书《倪宽传赞》卷局部之一（故宫博物院藏）

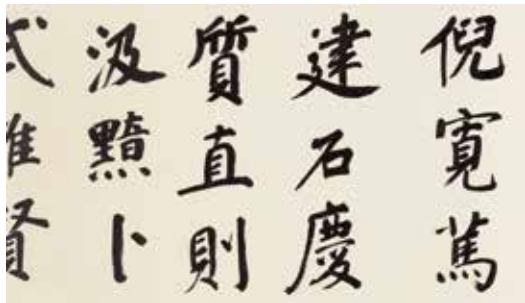


图27 董其昌楷书《倪宽传赞》卷局部之二（故宫博物院藏）

及整体之“势”，这也正是此卷与楷书《燕然山铭》卷在根本上的共同之处。

然而，楷书《燕然山铭》卷毕竟是一件临帖之作，它与米芾小楷《燕然山铭》的相似处更多，而与标准的颜真卿楷书有较大不同。它十分鲜明地具有米芾小楷书体态活泼、形姿灵

动的特点，而又充满一气呵成、倾泻而出的磅礴之势。这与董其昌对米芾行书的力学是分不开的。在楷书《燕然山铭》卷创作的前后两年间，董其昌还创作了两幅重要的大字行书作品，即作于明万历三十七年（1609）的《岳阳楼记》卷（故宫博物院藏，图 28、图 29）和作于明万

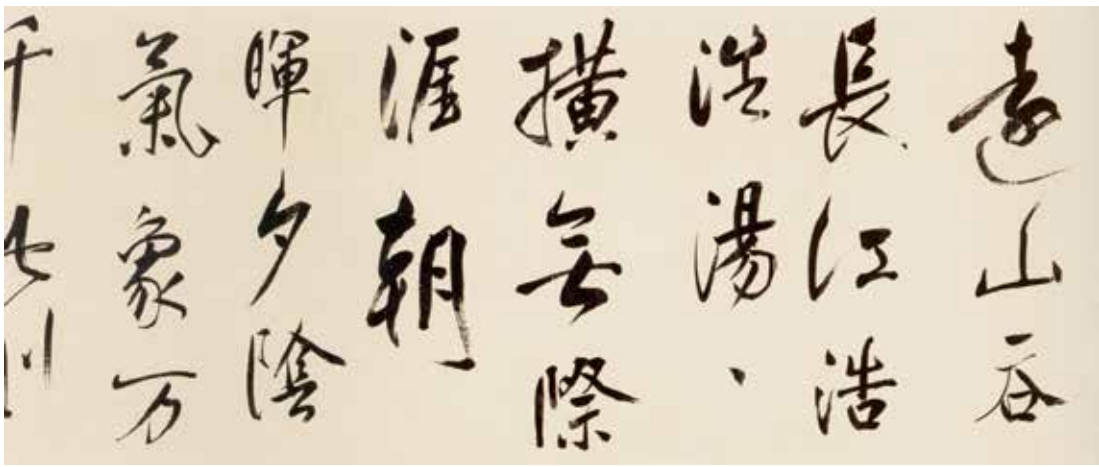


图 28 董其昌行书《岳阳楼记》卷局部之一（故宫博物院藏）



图 29 董其昌行书《岳阳楼记》卷局部之二（故宫博物院藏）

历四十年（1612）的《天马赋》卷（上海博物馆藏，图30、图31）。比对这三幅作品，可以发现三者在用笔、结字及章法上的相似性，由此可见董其昌在创作楷书《燕然山铭》卷的前后几年中，对相似的创作路线多有尝试。行书《天马赋》卷是一幅明显忠实于米芾原作的临习作

品，它以遒劲而浓重的笔墨、顺势而成极富动感的字态及豪迈超逸的章法来表现董其昌对米芾书法技巧的力学，而这三点也恰好是楷书《燕然山铭》卷的闪光之处。更值得一提的是，董其昌将厚重端严的颜体楷书与灵动超逸的米芾行书如此自然地糅合于一件作品内，其中必不

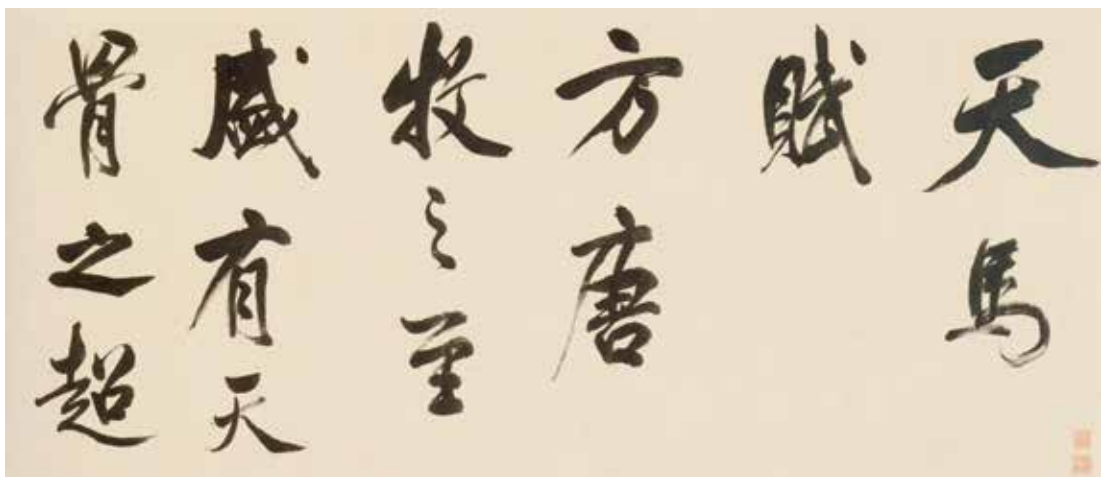


图30 董其昌临米芾《天马赋》卷局部之一（上海博物馆藏）

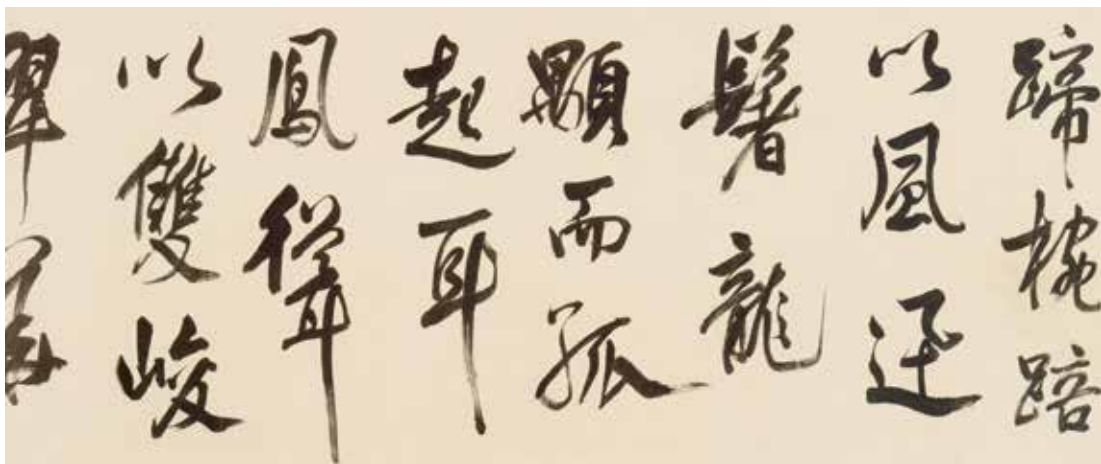


图31 董其昌临米芾《天马赋》卷局部之二（上海博物馆藏）

可少的，是他多年来对李北海的研习领悟。行书《天马赋》卷由于是刻意临仿米芾之作，所以这种痕迹不十分明显，而在行书《岳阳楼记》卷及楷书《燕然山铭》卷中，李北海的书法在两种书风的过渡中显得十分重要。唯一的区别在于，《岳阳楼记》卷是标准和常见的董其昌行书面貌，而《燕然山铭》卷是董其昌少见的在大字楷书方面的尝试（图32）。此外，作为大字楷书，《燕然山铭》并不是“正襟危坐”的面貌，而是一种“顺势而成”的自然天真之态，充满了“奇”与“正”的微妙变化，这一点在“骁骑”“阵”“扫”“逾”“跨”等许多字及章法内部的呼应关系上都有体现。这固然是董其昌遍学北海、米芾诸家后的成果，但更重要的是，这幅作品体现的并不仅仅是董其昌所学得的前朝巨匠的面貌，更是他通过这种学习，已然掌握了古人作书“以奇为正”的奥妙所在。楷书《燕然山铭》卷创作于1611年，董其昌57岁时，在此前，董其昌说过这样一段话：“予学书三十年，悟得书法而不能实证者，在自起自倒，自收自束处耳。过此关，即右军父子亦无可奈何也。转左侧右，乃右军字势。所谓‘迹似奇而反正’者，世人不能解也。”⁷还有“古人作书，必不作正局，盖以奇为正。此赵吴兴所以不入晋、唐门室也。兰亭非不正，其纵宕用笔处，无迹可寻。若行模相似，转去转远……余学书三十年，见此意耳”⁸。楷书《燕然山铭》卷的“自收自束”“似奇反正”之处，体现了董其昌在追求与古人“能离能合”道路上的努力。⁹

（三）三临米芾《燕然山铭》

根据现存可见的资料，董其昌有三个版本的临米芾《燕然山铭》卷传世，除首都博



图32 董其昌楷书《燕然山铭》、李北海《岳麓寺碑》、董其昌行书《岳阳楼记》局部对比

物馆所藏之外，还有上海博物馆和辽宁省博物馆藏两幅行书卷。其中，上海博物馆藏本（沪1-1426）尺寸最小，为纵26.6厘米，横261.1厘米；辽宁省博物馆藏本（辽1-214）尺寸最大，为纵52.7厘米，横736厘米。两幅行书卷并未题写创作年款，若将三幅临米芾《燕然山铭》卷放在一起比较，可以推断出它们之间的关系：上海博物馆藏本尺幅最小，每行5~6字，使用董其昌常用的小行书写成，点画流滑，体势浮动，与米芾原作面貌相差很远，且缺乏气势，应该是最初或较早的临本；首都博物馆藏本尺幅居中，每行3字，使用大字楷书写成，字貌与米芾原作很接近而较有气势，显然是董其昌“小字放大”理论的实践成果；辽宁省博物馆藏本尺幅最大，每行4~5字，字体大小与首都博物馆藏本相似，其字貌尚能明显看出米芾原作的结体特点，但已是放大的字形及完全行书化的体势，且整体看来更具气贯长虹之势，其创作的时间也最晚。

这三件临米芾《燕然山铭》卷不仅是董其昌创造性临帖的成果体现，还是一个书法家于书艺苦心钻研的明证。董其昌在跋王羲之《官奴帖》中说：“抑余二十余年时书此帖，兹对真迹，豁然有会，盖渐修顿证，非一朝一夕。假令当时力能致之，不经苦心悬念，未必契真。怀素有言：‘豁焉心胸，顿释疑滞。’今日之谓也。时戊申十月十有三日，舟行洙泾道中，日书《兰亭》及此帖一过，以《官奴》笔意书《楔帖》，尤为得门而入。”¹⁰这段文字写于明万历三十六年（1608），距楷书《燕然山铭》卷的成书早3年，董其昌在题跋中表达了20余年来每日临写《兰亭》及《官奴》二帖，“渐修”日久，终于在某一时刻“顿证”出其中真谛的感受。

三 综述

作为创造性地临帖作品，楷书《燕然山铭》卷既体现了与原帖的“能离能合”，又体现了董其昌“小字放大”及将小楷原作行书化尝试的成功性，亦具备董其昌书法独有的“生秀”“平淡”的特点。董其昌所留下的类似此卷的大楷书作品并不多。值得一提的是，董其昌76岁时所作行书临颜真卿《裴将军诗》卷（上海博物馆藏，图33），此卷以行书为主，偶杂以楷体，与楷书临米芾《燕然山铭》卷相比，在笔法的遒美精微、结体的“似奇反正”、通篇的浑厚天成等方面显然要更胜一筹。因此，楷书米芾《燕然山铭》卷，是董其昌在书法“渐修”过程中的阶段性成果，而不并属于他在书法上“顿证”性的终结点。这种类型的大楷书作品，在清代及以后的临习及研究中并不如董其昌的行草书受重视，虽然它们不能取代董氏行书成为其代表性的风格，但作为董其昌书法全貌的一个重要组成部分，是不能被忽视的。

附录：

董其昌楷书《燕然山铭》卷释文

燕然山铭。董其昌。有汉元军，车骑将军窦宪，寅亮圣明，登翼帝室，纳于大麓，惟清缉熙。乃述职巡御，理兵于朔方，鹰扬之士，螭虎之校，爰该六师。羌夷之长，骁骑百万，元戎轻武，长毂四分，勒以八阵，

莅以威神。玄甲耀日，朱旗绛天，度高关，下鸡鹿，经磧卤，绝大漠。斩温禺以衅鼓，血尸逐以染镞。四校横徂，星流彗扫，萧条万里，野无遗寇。域灭区殚，反旆而旋。考图验传，穷览山川。逾涿邪，跨安侯，乘燕然，蹶冒顿之区落，焚老上之龙庭。光祖宗之玄鉴，振大汉之天声。乃封山刊石，昭上威灵。辞曰：铄王师，征荒裔，剿凶虐，截海外。覈其邈，亘地界，封神丘，建隆嵴，熙帝载，振万世。辛亥重九董其昌书。

收藏印章（左起，每行由上至下依次为）：

朱文“江村秘藏”“石渠宝笈”“御书房鉴藏宝”；

朱文“乾隆御览之宝”；朱文“江村”；

朱文“江村秘藏”；朱文“嘉庆御览之宝”“宣统御览之宝”；

朱文“宣统鉴赏”“无逸斋精鉴玺”。

（该文刊发于《博物院》2018年第6期）

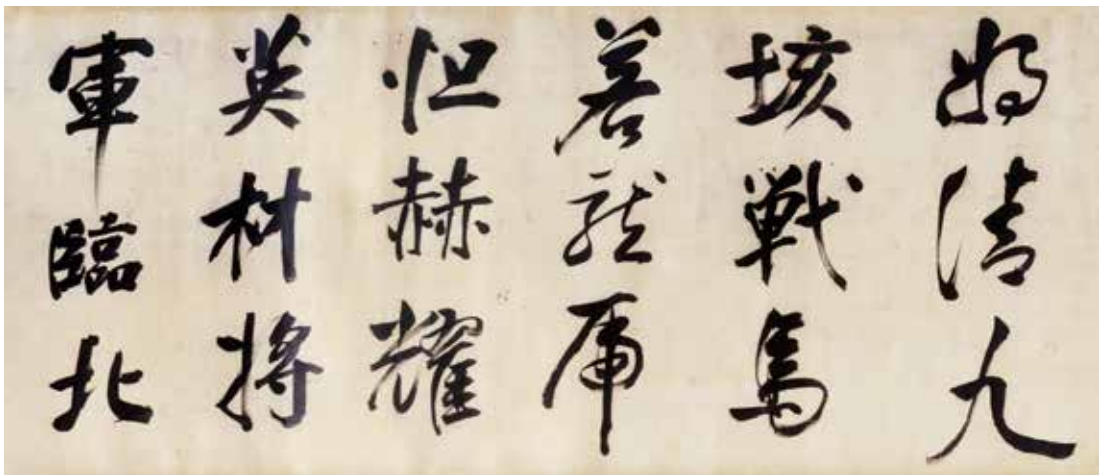


图 33 董其昌行书临颜真卿《裴将军诗》卷局部（上海博物馆藏）

注释：

- 1 图片采自 王连起、薛永年主编《米芾法帖全集》（法帖·十二），紫禁城出版社，2010。
- 2 张照等编《石渠宝笈》第31卷，文渊阁《四库全书》第825册，台湾商务印书馆，1986，第262页。
- 3 杨仁恺：《国宝沉浮录·佚目》，上海人民美术出版社，1991，第567页。
- 4 董其昌：《董其昌全集》，《容台集》别集卷之二，上海书画出版社，2013，第561页。
- 5 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013，第62页。
- 6 董其昌：《董其昌全集》，《容台集》别集卷之二，上海书画出版社，2013，第536页。
- 7 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013，第63页。引文中这段文字产生的时间，董其昌自述为“予学书三十年”，综合他所留下的其他文字资料记载，他在许多题跋及笔记中均以“十七岁”作为学书之始，那么“学书三十年”可以推算为四十七岁这年。
- 8 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013，第63页。
- 9 董其昌：《董其昌全集》，《容台集》别集卷之二：“盖书家妙在能合，神在能离。所以离者，非欧、虞、褚、薛名家伎俩，直要脱去右军老子习气，所以难耳。哪吒拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身。晋唐以后，惟杨凝式解此窍耳，赵吴兴未梦见在”，上海书画出版社，2013，第548页。
- 10 董其昌：《董其昌全集》，《容台集》别集卷之二，上海书画出版社，2013，第551页。

白玉“子刚”款夔凤纹玉卮

闫 娟

时代：明（1368 ~ 1644 年）

尺寸：通高 10.5 厘米，口径 5.8 厘米

出土信息：1962 年出土于北京市海淀区德胜门外小西天清代黑舍里氏墓

白玉“子刚”款夔凤纹玉卮¹（图 1）为仿汉代玉卮，玉质温润细腻，抛光极佳，造型古朴。器物分为盖、身两个部分；卮盖中间镂雕一圆钮，钮上饰涡纹；盖边缘立雕卧狮、卧虎，凸起象鼻钮，卮把底部刻有剔地阳文篆书“子刚”款（图 2），等距兽首作为三足。

一 白玉“子刚”款夔凤纹玉卮的出土墓葬背景

首都博物馆收藏的这件白玉“子刚”款夔凤纹玉卮，是目前国内唯一一件考古出土的“子刚”款玉器。²墓主黑舍里氏，身份显赫，为清初重臣索尼之孙女，索额图之女，康熙帝

皇后赫舍里氏之堂妹。墓葬为砖室墓，墓室南北长 1.82 米，东西长 1.82 米，高 2.95 米。根据墓志志文，此女“生于康熙戊申年七月十三日，卒于甲寅年十二月二十七日”³。据此可知，黑舍里氏入葬时是康熙十四年（1675）。

墓中出土了大量精美的瓷器、玉器以及铜器类文物，其中玉器类文物共计 18 件（表 1）。

从表 1 可以看出，玉器年代跨度很大，从战国、汉一直延续到清。此外值得注意的是，这些随葬玉器有一定序列和特点：第一，战国、汉、宋、元、明、清各有代表器物，尤其宋之青玉卧鹿，元之白玉凌霄花饰件，明之白玉“子刚”款夔凤纹玉卮，清初的白玉、碧玉鸡心佩，均十分精美且具有一定的时代代表性；第二，余下的玉器文物种类，基本是文房用品，体现墓葬主人的出身、爱好及家庭背景。

关于黑舍里氏的家族背景，索尼、索额



图1 白玉“子刚”款夔凤纹玉卮



图2 玉卮把底部的“子刚”款

表 1 黑舍里氏墓出土玉器				
序号	名称	数量	年代	尺寸
1	小玉璧	1 个	战国	外径 4.4 厘米
2	带钩	1 个	汉	长 3.6 厘米，宽 1.3 厘米
3	青玉卧鹿	1 个	宋	高 6.5 厘米，长 10.6 厘米
4	白玉凌霄花饰件	1 个	元	长 12.8 厘米，宽 7.4 厘米
5	白玉“子刚”款夔凤纹玉卮	1 个	明	
6	白玉鸡心佩	1 个	清	长 8 厘米，宽 5.7 厘米
7	碧玉鸡心佩	1 个	清	长 7.7 厘米，宽 4.6 厘米
8	玉筷	1 双	清	长 27.4 厘米
9	青玉镶银头香筷	此三件文物为“瓶炉盒”三事里的一部分	明	长 16.6 厘米
10	青玉镶银箍香铲		明	铲径 4.8 厘米，长 16.7 厘米
11	碧玉瓶		明	高 12.7 厘米，口径 14.4 厘米
12	白玉笔	1 个	清	通长 21 厘米
13	白玉带皮卧狮镇	1 个	明	长 4.7 厘米，宽 3.5 厘米
14	白玉鱼龙纹砚滴	1 个	明	通高 8 厘米
15	白玉笔舔	1 个	清	高 1.4 厘米，径 8.3 厘米
16	白玉古琴	1 个	清	长 12 厘米，宽 2 厘米
17	白玉螭虎钮章料	1 个	清	径 2.1 厘米
18	碧玉鸽钮章料	1 个	清	长 2.1 厘米，宽 2 厘米

图均为清初重臣,《清史稿》中有传。此墓葬主人为索额图之女,入葬之时正是索额图任保和殿大学士加太子太傅,风头最盛之际,因此其女墓中得以有数量众多的精美器物随葬。

且根据前面对此墓葬出土玉器特点的分析,可以看出索额图本人虽为清朝贵族,对古玩及汉文化却是非常有研究的。

这件白玉“子刚”款夔凤纹玉卮是此墓葬中的最为重要、最为精美的玉器之一,其雕刻的“子刚”款识,表明其出自明晚期琢玉大师之手。

二 陆子刚及“子刚”款玉器

陆子刚系明代苏州府太仓人,其生卒年无明确记载。根据现有资料,可以说陆子刚是中国玉器史上第一位在玉器上留下名字的玉雕大师。根据史料推测,陆子刚应主要活动于明嘉靖、万历年间。据传,他的玉雕技艺享称“吴中绝技”,堪与同时代唐伯虎的仕女画相提并论。根据文字记载和存世玉器实物上的落款,陆子刚的名字有两种写法,即“子刚”和“子冈”两种,而落在玉器上的款识基本有“子刚”“子冈”“子刚制”三种。

从陆子刚生活的明代晚期开始,他的玉雕作品和技艺就陆续出现在时人笔记中,最早可以追溯到16世纪晚期。

(1) 明高濂⁴所著《遵生八笺·燕闲清赏笺》中记载:“水注:有玉为圆壶、方壶者……又见吴中陆子冈制白玉辟邪,中空贮水,上嵌青绿石片,法古旧形,滑熟可爱。有玉蟾蜍注,拟宝晋斋旧式者。”“水中丞:近有

陆琢玉水中丞,其碾兽面锦地,与古尊罍同,亦佳器也。”“印色池:有陆子刚做周身连盖滚螭白玉印池,工致侔古,今多效制。”⁵

高濂此书刊印于万历十九年(1591),因此高濂当是与陆子刚同时代的文人,他在其著作中将陆氏的名字写作“陆子冈”,他所见过或收藏的陆氏玉器有如下几件:①白玉嵌青绿石辟邪水注,仿造古物所制,特点是滑熟可爱;②玉蟾蜍水注,亦是仿造旧式;③玉兽面锦地水中丞,式样仿青铜酒器罍,制作精美;④白玉带盖螭纹印盒,工艺精致,有很多人进行仿制。

(2) 陈继儒《妮古录》:“乙未(万历二十三年,1595)十月初四日,于吴伯度家见百乳白玉觥,觥盖有环,贯于把手上,凡十三连环,吴人陆子所制。”⁶

《妮古录》所记的这件“子刚”款玉觥,亦为仿青铜酒器所作。觥这种酒器,商代常见的多为圆腹、侈口、带盖,至西周开始出现体扁,而四角略圆的形式。但带耳或把的很少见。而陈继儒记录的这件白玉百乳觥,盖有环,贯于把手上,形制较为特殊。

高濂与陈继儒都是与陆子刚基本同时期的江南文人,他们在笔记中对陆子刚所做玉器的纹饰和器物做了比较清晰的描述,猜想其来源应是已经被当时的文人或收藏家收藏、购买的玉器,也许有些是直接得自陆氏本人也未可知。高濂与陈继儒提及的五件玉器,全部是摆设文房类用品,有盒、水注、水丞、觥,器形多仿效前代器物。这些器物有些在当时已经受到追捧,出现了仿品。

从笔记中对这几件器物的描述,大致得出陆子刚所做玉器的纹饰及雕刻风格具有以下特点。

①“兽面锦地”“连盖滚螭”“百乳”,

说明纹饰精致、细密。

②“法古旧形”“滑熟可爱”“工致侔古”等，说明其雕玉好做仿古器物，工艺纯熟。

③特别值得注意的一个地方：高濂笔记中描述兽面锦地水中丞时，用了一个“碾”字，说明他在制作玉器时应是使用砣具的。

大约50年之后，到了崇祯时期，崇祯十五年（1642）《太仓州志》卷五《物产》篇记载：“雕玉器，凡玉器类砂碾，五十年前州人有陆子刚者，用刀雕刻，遂擅绝。今所遗玉簪，价一支值五六十金。子刚死，技亦不传。”这段话不仅说明陆子刚所制器物珍贵、价高，而且值得注意的是这段话中提及陆子刚有绝技，即其“用刀雕刻”的绝技。但这应该是一种误传。

实际上，我们都知道，玉器的琢磨碾制乃是用砣具配合解玉砂完成的，而传言陆子刚的绝技则是用刀雕刻其款识。事实上，根据邓淑苹先生的研究，以刀雕刻款识的绝技应为时人的误读，从而进一步神化其技艺，也使他的作品价格更高。

三 白玉“子刚”款夔凤纹玉卮及细部纹饰分析

长期以来，首都博物馆藏的这件白玉“子刚”款夔凤纹玉卮被学界公认是陆子刚的真迹。受到邓淑苹先生对台北“故宫博物院”藏陆子刚玉器研究⁷的启发，在首都博物馆保护部赵瑞廷先生的协助下，对这件白玉“子刚”款夔凤纹玉卮的局部细节进行了显微镜下的检测，现将一些体会及部分细节

图片发布，以期抛砖引玉（图3至图6）。

白玉“子刚”款夔凤纹玉卮有以下几个特点。

第一，玉质佳。这表现在颜色与体量两方面：白玉“子刚”款夔凤纹玉卮为和田白玉所制，玉质温润，色白，局部有糖色，杯身乃一块整料掏膛而成，足见此块原料的体量应该不小。且整块玉料基本无瑕，足见其贵重。

第二，采用多种雕刻技法进行琢制。玉卮采用阴刻、透雕、浅浮雕、高浮雕等不同技法琢制而成，不过从上面几个小兽的工艺手法来看，虽然不能否认陆子刚的技艺十分纯熟高超，但其所制作的器物仍旧符合明代的工艺特点及风格，风格仿古却不拘泥于古，有强烈的个人色彩，仍保留着趣致可爱的特点。

第三，“子刚”款阳文款识，在显微镜下显示，每一道刻痕都是中间比较宽，两端比较窄，与整个玉卮的其他纹饰刻法并无不同，这样的工艺痕迹表明“子刚”两字也应是使用砣具雕刻而成的。这也证实了所谓“昆仑刀”应是对陆子刚技艺的误读和一种夸张。款识的周边被剔掉，打磨得十分平滑，制造出阳文印章的效果。

四 关于此件文物的定名

此件文物在首都博物馆馆藏文物账目上的名称，一直是“白玉‘子刚’款夔凤纹杯”，也有一些出版物，称其为“‘子刚’款玉樽”，但笔者认为从此件玉器的造型、体量以及功能上来说，称其为“卮”更为恰当。



图3 白玉“子刚”款
夔凤纹玉卮底足特写



图4 白玉“子刚”款
夔凤纹玉卮器柄特写



图5 白玉“子刚”款夔凤纹玉卮盖上小兽特写
(显微照片由首都博物馆保护部
赵瑞廷先生提供)



图6 子刚款识显微镜照片(显微照片由首都博物馆保护部赵瑞廷先生提供)

卮为一种酒器，产生于战国末期，到秦时杯、卮并用，卮流行于汉代。材质非常广泛，有银、铜、木、陶等，以陶及木的材质比较多见，玉卮最为珍贵。卢兆荫先生在文章《玉卮漫谈》中，曾引用《韩非子》的记载来说明玉卮值千金，极为珍贵。⁸这种情况一直延续至汉朝，“九年冬十月，淮南王、梁王、赵王、楚王朝未央宫，置酒前殿。上奉高祖大朝诸侯群臣，置酒未央前殿。高祖奉玉卮，起为太上皇寿曰：‘始大人常以臣亡赖，不能治产业，不如仲力。今某之业所就孰与仲

多？’殿上群臣皆呼万岁，大笑为乐”。⁹可见玉卮是在重大场合或宴会中使用的，且使用者一般身份等级较高。

(一) 汉代玉卮

目前所知明确为墓葬出土的汉代玉卮共有5件，分别为江苏徐州狮子山西汉楚王陵出土的勾连云纹玉卮(图7)、安徽巢湖湖北山头1号汉墓出土的朱雀踏虎衔环玉

卮以及带盖朱雀纹玉卮、广州西汉南越王墓出土的镶铜玉卮以及湖南安乡西晋刘弘墓出土的龙凤纹玉卮。这几件汉代玉卮除南越王墓中出土的镶铜玉卮卮身是由玉片及铜托拼镶而成，其他玉卮卮身皆是用一整块玉料雕琢而成，分为盖（有些缺盖）、身两个部分，卮身呈圆桶形，高度一般在11厘米至13厘米之间，上下大小略有差异。盖顶正中有环形钮或带花瓣的圆形捉手，卮身一侧有环形耳。纹饰一般以云纹或勾连云纹为底纹，上面或饰有像生纹饰（如朱雀纹、龙凤纹等）。

传世的汉代玉卮有两件，分别收藏于北京故宫博物院和台北“故宫博物院”。

北京故宫博物院收藏的传世玉卮，卮身纹饰与狮子山西汉楚王陵出土的玉卮大致相

同，都是在谷纹基础上加饰夔凤纹。台北“故宫”所藏汉代玉卮则器身高浮雕双身朱雀，并在其中穿插五只螭虎，台北“故宫”研究人员认为这件玉卮可能由新石器时代的玉琮改制而成。

（二）明代仿古（汉代）玉卮

玉卮发展到唐宋时期仍有少量，后逐渐衰微。一直到了明朝中晚期，文臣儒士的地位不断提高，市民经济进一步繁荣，使民间的手工业快速发展。明朝时为迎合市场和文人审美，仿古玉器逐渐多了起来，开始有仿古（汉代）玉卮出现，如北京故宫藏有一件白玉夔龙纹卮（图8），口径为



图7 江苏徐州狮子山西汉楚王陵出土的勾连云纹玉卮（徐州博物馆藏）



图8 白玉夔龙纹玉卮（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 胡锤 摄）

6.9 厘米，通高 11 厘米。此件玉卮无论尺寸还是形制都与小西天黑舍里氏墓出土的白玉“子刚”款夔凤纹玉卮颇为相似。台北“故宫”亦有这种形制的明代仿古玉卮，可见这种玉卮为明代中晚期较为流行的一种仿古器物。无疑，首都博物馆收藏的这件带有“子刚”款识的也是一件明代仿古（汉代）玉卮。

五 结语

白玉“子刚”款夔凤纹玉卮，这一明代玉雕大师陆子刚的存世佳作，其精美的纹饰、高超的工艺和古朴大气的风格让我们领略了琢玉大师的精湛技艺，而其背后的故事和陆子刚玉器仍然留存的许多未解之谜，更使这件玉卮显得珍贵。

注释：

- 1 玉卮 1962 年出土于黑舍里氏墓。苏天钧：《北京西郊小西天清代墓葬发掘简报》，《文物》1963 年第 1 期，第 50 页。
- 2 笔者在查阅资料时，曾查到南京博物院藏有一件万历年间许裕甫墓中出土的带有“子刚制”款玉簪。后经邓淑苹先生指点，查阅此墓葬的出土报告（《文物》1977 年第 3 期），出土报告中记录此墓中出土的玉簪是光素的。而在徐湖平主编、殷志强编著的《古玉菁华——南京博物院玉器馆展品选萃》一书中，误将一件院藏的带有“子刚制”款识的征集品当成许裕甫墓中出土的玉簪，特此说明。
- 3 苏天钧：《北京西郊小西天清代墓葬发掘简报》，《文物》1963 年第 1 期，第 56 页。
- 4 高濂，生卒年不详，其专著《遵生八笺》刊于 1591 年，即万历十九年。
- 5 （明）高濂：《燕闲清赏笺》，李嘉言校注，浙江人民美术出版社，2012，第 124 页。
- 6 （明）陈继儒：《妮古录》卷二，华东师范大学出版社，2011，第 39 页。
- 7 邓淑苹先生在其文章《从西域国手与专诸巷论南宋在中国玉雕史上的重要意义》中写道，根据对子刚作品款识的仔细观察与研究，陆子刚的篆刻款识应是其使用砣具在玉料上所创造出刀刻的效果。这种用刀刻的误读应为不了解玉器制作工艺之人因崇拜其高超技艺从而对陆子刚的一种谬赞，而这以刀雕刻的误传，亦使得陆子刚的作品价值升高。
- 8 卢兆阴先生《玉卮漫谈》（刊于《文物天地》1998 年第 3 期）中提及《韩非子》记载：“堂溪公谓昭侯曰：‘今有千金之玉卮，通而无当，可以盛水乎？’昭侯曰：‘不可。’”此段话说明玉卮在战国时期价值很高。
- 9 （汉）班固：《汉书·卷一下·高帝纪第一下》，中华书局，1960，第 66 页。

袁江《骊山避暑图》与 袁耀《巫峡秋涛图》

倪 葭

时代：清康熙至乾隆（1662 ~ 1795 年）

尺寸：《骊山避暑图》：纵 224 厘米，横 134 厘米

《巫峡秋涛图》：纵 163.5 厘米，横 97.3 厘米

一 袁江与袁耀

“袁江、袁耀生活在康熙、雍正、乾隆时期。他们二人以画风严谨的山水楼阁界画独树一帜于清朝画坛，以‘二袁’之称闻名于画史。”¹“二袁”近师清前期的李寅²、萧晨³、颜峰和颜岳⁴，远溯明代仇英、宋代的李唐和刘松年。“二袁”的传派有李庆⁵、倪灿⁶等。

袁江，字文涛，江苏扬州人。擅长山水界画、花鸟，笔法工整精致，描绘建筑结构严谨，设色明丽，风格富丽堂皇，是清代著名界画大师。

袁耀，一作袁曜，字昭道，江苏扬州人。

擅画山水楼阁界画，与袁江同为清代界画大师。

关于二袁的关系有“父子说”“叔侄说”。

“父子说”见秦仲文《清代初期绘画的发展》：“袁耀字昭道，和袁江的画风完全一致，画迹流传到现在的比袁江多些，而画法比袁江稍涉于庸俗板滞；他们二人可能是父子关系，袁江和袁耀一生创作了大量的绘画，但是这些画迹并不流传在家乡扬州，而完全集中于山西一省。”⁷

“叔侄说”见俞剑华《中国美术家人名辞典》：“袁曜，[清]曜亦作耀。字昭道，江都（今江苏扬州）人。江侄。如意馆供奉。亦善画山水楼阁界画与江并称。清代盛行四王山水，工楼阁界画者仅袁氏叔侄二人，故不为时人所重，至近代始歌。”⁸

二 远师古人，近法名家

关于袁江画风起源，在《国朝画征录·续录》《画人补遗》和《扬州画舫录》中均有记载。

张庚《国朝画征录·续录》：“袁江，字文涛，江都人，善山水、楼阁，中年得无名氏所临古人画稿，遂大进，宪庙召入祗候。”⁹

李斗《扬州画舫录》：“袁江，字文涛，江都人，善山水楼阁，初学仇十洲，中年得无名氏临古人画，遂大进。”¹⁰

张庚的《国朝画征录·续录》和李斗的《扬州画舫录》均成书于清朝中期，成书时代与画家生活时代相距不远。袁江所得的“无名氏所临古人画稿”，当不属于名家名作，但据目前所见的袁江作品可知“他对范宽、郭熙、李成、李唐、萧照、马远、夏圭、阎次平等宋代山水画家的画法都有所吸收和采纳，在经营位置（构图）方面又吸取了不少元、明以来山水画的长处”¹¹。

袁江的《盘车图》采用高远法，主峰巍峨、顶天立地，牢牢占据在画面正中；山头林木苍翠、植被密布；近景处石坡上一列商队缓缓前行，自山脚至山巅小道蜿蜒、木桥曲折，商队时断时续，静谧的山野中仿佛能听到湍急的水声和商队行进时驮马的蹄声；在远山一隅殿宇隐现，似乎是商队行进的终点。上题“法范中立笔意，丘民袁江”。全幅作品采用北宋“大山大川”式的全景构图，近景石坡与远景的高峰依画面中轴线对称分布；山石轮廓用笔方折，劲挺有力；以雨点皴作积墨法，用笔细碎，层层积染，因此墨色滋润，画面效果浑厚；树法主干笔直，枝条短促，形似“鹿角”。“古人画家仿前人

画迹，可以有多种形式，忠实于原作，形神毕肖；或取其神而遗其形，或只取原作题名，完全不顾其形神，一任自我处置，全凭向壁虚构，实为个人创作。”¹²此件作品不属于“亦步亦趋”式的摹写，而是属于“意临”之作。

《山水通景屏》款署“丙子畅月法马钦山笔意，邗上袁江”。虽然画家自题法马远（字钦山）笔意，但全图山势采用“S”形，用“自山前而山后”的深远视角，与马远“或峭峰直上而不见顶；或绝壁直下而不见脚”的奇绝边角之景不同，仅在山石塑造上采用了马远式的小斧劈皴。而另一幅拟古之作《拟古山水》与许道宁山体峭拔，“峰头直皴而下”的图式特征相似度极高。

袁耀的《盘车图》自题“法郭河阳盘车图意，邗上袁耀”。郭熙《盘车图》目前已不可见，但此“取法”之作，将郭熙的鬼面石、卷云皴“发扬光大”，使山体造型更加扭曲，皴法更加富于动感。

二袁虽是江苏扬州人，但是他们取法学习范宽、郭熙、许道宁和马远等北方山水画家，并将北方山水层峦叠嶂、雄浑厚重的特征融入个人创作中。二袁除却远学宋代诸多名家和明代的仇英，同时近法李寅、萧晨、颜峰、颜岳等扬州画家。

李寅善摹北宋人山水，兼善界画，他首先将北宋恢宏的全景构图，典型的李成、郭熙式的鬼面皴、卷云皴与楼阁台榭相结合，开创规模宏大、工整细致的山水界画。其山水界画比例正确、合于形制“巨制梁柱榱桷，老于木工者较其间架，丝毫不爽”¹³。虽然没有关于袁江向李寅取法学习的文献记载，但是“袁江出于李寅”¹⁴，确是许多专家学者的共识。“袁江在学习古

代传统的同时，也没有忽视向略早于自己或与自己同时代的画家们学习。在康熙、雍正、乾隆这段时间里，有一批以工笔重彩见称、擅长青绿山水的扬州画家，在画坛上也相当活跃，比如李寅、萧晨及颜峰、颜岳兄弟等。这几个画家的画风都比较工整细致，与‘文人画’风格迥然不同。尤其是李寅，擅长界画，山水画学李唐、宋人风格，虽然没有明文记载说袁江曾经向李寅学过画，但是，对比李寅和袁江、袁耀的作品，他们之间在艺术上的联系，是显而易见的。李寅、萧晨、颜峰、颜岳等画家的画风对袁江、袁耀绘画风格的形成，无疑有着极大的影响。”¹⁵“袁江的山水楼阁与李寅相比，在构图、用笔、设色上，亦有明显的师承痕迹……他们同为扬州人，且李寅的活动比袁江略早，虽然史料上没有记载袁江跟李寅学过画，但他的画风受到李寅的影响是很自然的。”¹⁶

三 由《骊山避暑图》与《巫峡秋涛图》看二袁的个人创作

二袁的山水界画分为两大类，一类描绘自然风光，对景写生，如《春山图》《瞻园图》《山庄客至图》《邗江揽胜图》；另一类多依据古代著名建筑、文学作品、神话传说进行创作。本文所分析的《骊山避暑图》（图1）、《巫峡秋涛图》（图2）即属于依托古代著名建筑题材进行的再创作；依托文学作品进行创作的作品有《茅

店鸡声图》（图3）；表现神话传说的作品有《海上三山图》等。

值得注意的是，在对景写生创作中，《山庄客至图》创作于丙寅年（1686），《邗江揽胜图》创作于丁卯年（1687），时间相隔一年，明显为同一画稿的多次创作，画中山势平缓，植被丰茂，在山水环抱中有一座园林，而创作的源头应该是扬州当地的实地风景，可将此二图与现今扬州的风景名胜相比较。

首都博物馆藏袁江《骊山避暑图》（图1）绢本设色，规模宏大，内容丰富，色彩鲜明，属袁江山水界画佳作。图中层峦叠嶂，山岩奇险，山腰间云气缭绕。宫殿楼阁，丹陛石阶，重檐层扉，富丽堂皇。宫苑内众人往来其中，周围草木扶疏，花影栏干。全景布局工整匀称，楼阁建筑及人物皆工笔重彩。以淡墨大斧劈皴、小斧劈皴、卷云皴、鬼面皴绘山石，树石用青绿点染，色彩明亮鲜艳。上题“骊山避暑图壬午秋月以南宋人笔意拟之，邗上袁江”。

首都博物馆藏袁耀《巫峡秋涛图》（图2），绢本水墨。图绘巫峡景色，山势陡峭奇绝，峡中江水湍急，江船逆水而上。全作以水墨绘成，用笔工致，山树、水浪、舟楫、人物刻画细腻。山石用大、小斧劈皴及卷云皴，鬼面皴表现强烈的动势。

从《骊山避暑图》《巫峡秋涛图》可见，二袁作品风格相似，如不署名款，难以分辨。两幅画作一个表现骊山的雄伟，一个描绘长江的壮美。而实际上两画中的山石、树木、屋宇、船只的相似度极高。山石均以大、小斧劈皴及卷云皴、鬼面皴塑造质感，山体造型扭曲变形、富有张力；树木多取虬劲古拙之势，枝杈横生，满布结疤；屋宇以界画法为主，造型准确、布局恰当；船只刻画细腻，精工雕琢。



图1 袁江 绢本设色《骊山避暑图》



图2 袁耀 绢本设色《巫峡秋涛图》



图3 袁耀 绢本设色《茅店鸡声图》（清华大学艺术博物馆藏）

四 《骊山避暑图》画作主题——骊山及宫宇

骊山位于西安临潼区城南，属秦岭山脉的一个支脉，山上草木丰茂葱茏，远看形似一匹青色的骊马，故名“骊山”。骊山也因景色翠秀，美如锦绣，故又名“绣岭”。每当夕阳西下，骊山掩映在金色余晖中，此景被称为“骊山晚照”。周、秦、汉、唐以来，这里一直作为皇家园林地，离宫别墅众多。

关于《骊山避暑图》所绘殿宇，聂崇正先生在《袁江与袁耀》一书中认为是华清宫，“袁江画有《骊山避暑图》大幅一轴（北京市文物事业管理局藏），绢本，青绿设色，纵224厘米，唐代建有宫殿，名温泉宫（后改名华清宫），唐玄宗（明皇）经常到此避暑游乐”。¹⁷在北京市文物局编著的《北京文物精粹大系·绘画卷》中，叶渡先生认为：“此图以唐代九成宫为题材……九成宫原为隋代仁寿宫，唐太宗时重修作避暑之地。”¹⁸两座宫殿选址地点不同。

“唐华清宫遗址位于今陕西临潼县城南，骊山北麓的华清池周围。”¹⁹

“隋仁寿宫、唐九成宫位于西安西北163公里的麟游县新城区，该地属于渭北高原丘陵沟壑区，海拔近1100米，夏无酷暑，七、八月份的平均温度仅21℃。该离宫修建在杜水北岸，北依碧城山，南对石臼山，东障童山，西临凤凰山，四周山上森林茂密，郁郁葱葱。”²⁰

袁江画面题“骊山避暑图”，且图中宫殿有匾额，上面篆书三字：九成宫。由此可以确认画作主题。

五 界画

界画在宋以前被称为“台榭”“台阁”“屋木”“宫观”，直到郭若虚在《图画见闻志》中才提出“界画”的说法。“画屋木者，折算无亏，笔画匀壮，深远透空，一去百斜。如隋唐五代已前，及国初郭忠恕、王士元之流，画楼阁多见四角，其斗拱逐铺，作为之向背分明，不失绳墨。今之画者，多用直尺，一就界画，分成斗拱，笔迹繁杂，无壮丽闲雅之意。”²¹从郭若虚文中可见，他对使用直尺的界画并不推崇。界画的作品中包容山水与楼阁，作品中建筑的横竖线条使用界尺来画。

界画萌芽于秦，据“文献记载秦始皇灭六国，把各国宫殿的图样都画了下来，应该算是界画的先河”²²。唐李思训的《江帆楼阁图》、五代卫贤的《高士图》可以作为早期界画的实例。张择端的《清明上河图》《金明池图》保留下了北宋汴京的城建面貌。元明以来对界画重视不够，明代石锐²³、杜堇²⁴、仇英，清代二袁继承了界画艺术风格。袁江中年获得的无名氏临古人画，想必是建筑图稿类的粉本。

清徐沁《明画录》卷一介绍了“宫室”一类，卷二介绍了“山水”。可见“宫室”（界画）与“山水”并置，在明清时为两个画种。在“宫室”一条中，谈道：“画宫室者，胸中先有一卷木经，始堪落笔。昔人谓屋木折算，无亏笔墨，均壮深远空，一点一画，皆有规矩准绳，非若他画，可以草率意会也。故自晋、（南朝）宋、隋、唐迄于五代，三百年间，仅得一卫贤，至宋郭忠恕之外，他无闻焉。有明以此擅场者益少。近人

喜尚元笔，目界画者鄙为匠气，此派日就渐灭矣。”²⁵该条目中同时列举了工于界画的石锐与杜堇，并品评石锐的界画特点是和金碧山水相结合，“楼台玲珑窈窕”“傅色鲜明”；杜堇的界画是“严整有法”。

徐沁所言“画宫室者，胸中先有一卷木经”的《木经》又是什么？《木经》相传是北宋名匠喻皓的建筑学著作。《木经》早已佚亡，人们仅能够借助《梦溪笔谈》中记载的喻皓加固杭州梵天寺木塔的事迹²⁶，得以窥见《木经》内容之一斑。

现录《梦溪笔谈》中《木经》如下：“造舍之法，谓之《木经》，或云喻皓所撰。凡屋有三分：去声。自梁以上为上分，地以上为中分，阶为下分。凡梁长几何，则配极几何，以为榱等。如梁长八尺，配极三尺五寸，则厅堂法也，此谓之上分。楹若干尺，则配堂基若干尺，以为榱等。若楹一丈一尺，则阶基四尺五寸之类。以至承拱榱桷，皆有定法，谓之中分。阶级有峻、平、慢三等，宫中则以御辇为法：凡自下而登，前竿垂尽臂，后竿展尽臂为峻道；荷辇十二人：前二人曰前竿，次二人曰前绦，又次曰前肋；后一人曰后肋，又后曰后绦，未后曰后竿。辇前队长一人，曰传唱；后一人，曰报赛。前竿平肘，后竿平肩，为慢道；前竿垂手，后竿平肩，为平道；此之谓下分。其书三卷。近岁土木之工，益为严善，旧《木经》多不用，未有人重为之，亦良工之一业也。”²⁷

《木经》属于工程营造的范本，界画作品中的建筑工致整饬，严守建筑学的金科玉律，因此界画的创作者既要具备绘画功底，又需懂得营造方面的知识，建筑所依托的山水的绘制也需要与界画建筑的风格统一，不

可过于恣意挥洒。

从《骊山避暑图》《巫峡秋涛图》可见二袁作品中的亭台楼榭皆合法度、严谨合理、赋色鲜明，确是将《木经》了然于胸，创作游刃有余。

六 其他

袁江属于全能型的画家，除界画外，另有一类写意山水用笔较为粗放，如《寒山万木图》²⁸即属于此类。而且，袁江兼善花鸟，其花鸟画用笔严谨、造型准确、设色淡雅、富有情趣。山西博物院的《袁江画册》，共计八开，图绘鲈鱼、瓶花、芝兰、松桃、白菜虾蚌、春牛、柿子、三羊。

首都博物馆藏《三羊开泰图》（图4）绘春日斜柳下，嫩青的草坡上三只觅食的羊。三只羊姿态各异，黑羊背对观者，两只白羊，一侧身、一正面。为打破画面过于稳定的三角构图，在画面的一侧有株刚刚吐芽的歪斜柳树。款署“袁江”。钤“袁江印”白文印、“文涛”朱文印。

首都博物馆藏《花鸟条》（图5）极富生活情趣，画面中的桃树初绽新蕊，三只小鸟正在枝头休憩，一只觅食的黑猫攀沿着树干正伺机靠近，它肌肉紧绷，似乎随时准备一跃而起，捕食小鸟。觅食的黑猫眼睛紧紧盯着枝头的小鸟，而三只小鸟神态安详，对于渐渐逼近的危险毫无察觉。款署“己亥春日，邗上袁江画”。黑猫与小鸟，一动一静、一张一弛，形成鲜明的对比。此作必属画家根据生活实景进行的创作，生动鲜活，让观者忍俊不禁。



图4 袁江 绢本设色《三羊开泰图》

七 小结

入清后在扬州画坛出现了一批山水界画家，以李寅为最初，至二袁达到高峰。此派将比例严谨的屋宇台榭与雄阔壮丽的山水相结合，提炼出设色艳丽、用笔工致的山水界画。二袁与李寅、颜氏兄弟在山石结体、笔

墨表现上也各有不同，可称界画群体中的第一高手。

“袁江、袁耀这一路的山水楼阁界画，在康熙至乾隆这段时间的局部地区流行了将近百年，但是，随着他们的去世，这一画种或者说这一画风，也已是日趋没落，虽然尚有几个追随者，不过已经成不了什么气候，以至于最终在画坛上消失了。”²⁹



图5 袁江 《花鸟条》

注释:

- 1 聂崇正:《袁江、袁耀及其绘画艺术》,《中国书画》2005年第9期,第4页。
- 2 李寅,字白也,号东柯,江苏扬州人。善花卉,与萧晨齐名。工山水,千邱万壑,层出不穷,设色亦媚妍工丽。善摹北宋人山水,往往乱真。兼善界画。
- 3 萧晨,字灵曦,号中素,江苏扬州人。山水、人物师法唐、宋,画雪推名手。善诗赋。
- 4 颜峰、颜岳为兄弟,皆师李寅。颜峰,字青来,顺治、康熙时江苏扬州人。出李寅门下。山水、人物学北宋人,笔墨苍劲。其界画钩斫,老当处不减袁江。尤善米家山水,由淡入浓,细细加点,妙能融化无迹。至人物直以勾勒提空之法为须眉,衣褶类张子羽。颜岳,江苏扬州人。画山水、花鸟与颜峰同,绘蟾榴图得宋、元人遗意。
- 5 李庆(?~1853年),字得余,江苏扬州人,工细笔青绿山水、界画楼阁,师法赵大年、袁江。
- 6 倪灿,字晓春,善丹青,工山水,得赵大年笔意。
- 7 秦仲文:《清代初期绘画的发展》,《文物参考资料》1958年第8期,第56页。
- 8 俞剑华:《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社,1981,第762页。
- 9 张庚:《国朝画征录·续录》,浙江人民美术出版社,2011,第148页。
- 10 李斗:《扬州画舫录》,中华书局,1997,第41页。
- 11 聂崇正:《袁江、袁耀及其绘画艺术》,《中国书画》2005年第9期,第8页。
- 12 李福顺:《袁江仿郭河阳真迹》,《美术》1992年第7期,第60页。
- 13 刘瑗:《国朝画征补录》,浙江人民美术出版社,2011,第202页。
- 14 原郁:《谢稚柳传》,中国文联出版社,1995,第176页。
- 15 聂崇正:《袁江、袁耀及其绘画艺术》,《中国书画》2005年第9期,第8页。
- 16 赵炳文:《李寅的楼阁画》,《紫禁城》1999年第2期,第20页。
- 17 聂崇正:《袁江与袁耀》,上海人民美术出版社,1982,第15页。
- 18 北京市文物局编《北京文物精粹大系·绘画卷》,北京出版社,2002,图版说明第24页。
- 19 唐华清宫考古队:《唐华清宫汤池遗址第一期发掘简报》,《文物》1990年第5期,第11页。
- 20 中国社会科学院考古研究所西安唐城工作队:《隋仁寿宫唐九成宫37号殿址的发掘》,《考古》1992年第12期,第1084页。
- 21 郭若虚:《图画见闻志》,《画史丛书》第二册,上海人民美术出版社,1963,第5页。
- 22 刘凌沧:《界画》,《美术》1961年第2期,第72页。
- 23 石锐字以明,钱塘人。宣德间待诏仁智殿。画仿盛子昭,工于界画,楼台玲珑窈窕,备极华整,加以金碧山水,傅色鲜明,绚烂夺目。兼善人物。详见徐沁《明画录》,《画史丛书》第三册。
- 24 杜堇字慎男,初姓陆,别号怪居古狂,又以青霞亭自署,丹徒人,古籍京师。诗文奇古,成化中举进士不第,遂绝志进取。画界画楼台最工,严整有法。人物亦白描高手,花卉并佳。详见徐沁《明画录》,《画史论丛》第三册。
- 25 徐沁:《明画录》,《画史丛书》第三册,第14页。
- 26 “钱氏据两浙时,于杭州梵天寺建一木塔,方两三级,钱帅登之,患其塔动。匠师云:‘未布瓦,上轻,故如此。’方以瓦布之,而动如初。无可奈何,密使其妻见喻皓之妻,赂以金钗,问塔动之因。皓笑曰:‘此易耳。但逐层布板讫,便实钉之,则不动矣。’匠师如其言,塔遂定。盖钉板上下弥束,六幕相联如肱。人履其板,六幕相持,自不能动。人皆伏其精练。”详见沈括《梦溪笔谈》卷十八,中华书局,2009。
- 27 沈括:《梦溪笔谈》卷十八,中华书局,2009,第196页。
- 28 据聂崇正先生《袁江与袁耀》一书附录所载。
- 29 聂崇正:《袁江、袁耀及其绘画艺术》,《中国书画》2005年第9期,第12页。

珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶

龙霄飞

时代：清雍正（1723 ~ 1735 年）

尺寸：高 21.5 厘米，口径 3.5 厘米，底径 8.2 厘米

雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶，口呈蒜头形，细颈，鼓腹下收。通体以珊瑚红为地，在色地之上以白、赭、绿、蓝、胭脂红、黄等色绘碧桃、翠竹、小鸟与蜜蜂；碧桃花盛开于枝头，翠竹生机盎然，一只小鸟栖息于竹枝上，另一只飞翔于花间，栖于枝头的小鸟对着飞翔的小鸟鸣叫着，顾盼多情。

外底部有青花双圈“大清雍正年制”六字双行楷书款。

馆筹备处入藏的传世文物。

这件花鸟纹瓶的造型为蒜头口瓶，这种瓶型的来源可以追溯到秦汉时期。秦汉时期出现大量的铜质的蒜头壶（或瓶），其造型口部为蒜头状，颈细长，从颈部下收至腹部，腹部扁圆，圈足；此时口部的蒜头还较写实，后世的蒜头口则不见瓣形，只见圆球状口，特别是在明清时期的瓷器造型中更是如此，而明清时期蒜头口瓶整体造型的外形轮廓线更为流畅、圆缓，体型更为敦实厚重而不失灵动。

珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶

一 基本情况

雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶（图 1、图 2）是首都博物馆瓷器收藏中非常独特、精彩和珍贵的一件重要文物，它是北京市财政局实物库¹1954 年拨交给当时的首都博物

二 品类特色

这件花鸟瓶从瓷器的品种上看属于釉上彩中的珐琅彩。珐琅彩，给人的印象是华美



图1 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶正面



图2 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶背面

高贵，典雅雍容，数量稀少，珍如拱璧。其制作和流行仅仅限于清朝康熙、雍正和乾隆时期的一百多年间，珐琅彩成为中国陶瓷史上较为神秘和珍稀的瓷器品种。

珐琅彩瓷是清宫造办处珐琅作在皇宫内制作的一种宫廷御用器物，它的正式名称应该是瓷胎画珐琅，是受同时期铜胎画珐琅器的影响而创烧的新品种。珐琅彩瓷的烧造过程是十分严格的，雍正时期在皇帝的重视下尤甚。一般是先要设计出样品，清宫记载称施木样或者合牌（就是用纸或者纸板裱糊成立体模型），然后再画在瓷胎上烧制。而用于烧造珐琅彩的瓷胎对于其烧制至关重要，因此对白瓷胎的选用尤其严格，这种专门用于烧造珐琅彩的素白瓷胎是在景德镇御窑厂内高温烧成的，然后运到皇宫造办处、圆明园以及怡王府三地施彩烧造。²珐琅彩所用的彩料为西洋进口或者宫中炼制的珐琅料，器物上装饰的图案皇帝亲自参与确定，然后由宫廷画师彩画，再将绘有彩画的器物交由造办处珐琅作烧制完成。这一器物品种少，产量亦少，但制作精良，一直秘藏宫内，也绝少赏赐臣工，一般人很难见到，清末民国才流出宫，在社会上偶一见之。珐琅彩初创于康熙时期，盛烧于雍正、乾隆时期，之后烧造很少，民国时期有不少仿制品。

据清宫档案记载，清宫制作的珐琅彩不过数百件³，流出宫的是少之又少。首都博物馆收藏的这件雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶就是这少之又少之中的一件。而在清宫目前留存的珐琅彩瓷器及其他公私收藏机构的珐琅彩瓷器中，尚未发现与其相同的。这更显现这件珐琅彩花鸟纹瓶的珍贵与稀少。

三 争论辨析

对于这件精美的器物是否为珐琅彩也曾存在争议，现在这件器物正式定名为“珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶”，认定这是一件珐琅彩器物，但在首都博物馆的原始记录中曾将其定为粉彩器。为什么对同样一件器物的釉彩品种会有不同的看法呢？要想判断其是否属于珐琅彩，就先要清楚珐琅彩与粉彩二者之间的区别，然后依此对这件器物做出判断。

珐琅彩创烧于康熙时期，盛烧于雍正、乾隆时期；粉彩出现于康熙晚期，盛于雍正、乾隆时期。二者出现的时间基本相当，它们之间的区别主要应从彩料、纹饰、款识三个方面来分析。

从彩料本身来看，珐琅彩彩料中含有大量的硼，基质为铅、硼、玻璃料。而粉彩彩料中不含硼，基质是含氧化钾的玻璃白粉化乳料。⁴要想凭这一点来判定一件器物是属于珐琅彩还是粉彩是不现实的，因为我们不可能从器物上提取彩料样品去化验它是否含有硼；但两种彩料所含成分不同就会有不同的表面形态，我们可以通过这种差异来分析一件器物是属于珐琅彩还是粉彩。由于珐琅彩彩料基质中含有玻璃料，因而珐琅彩的表面有很强的玻璃质感，透明度好。当然，这其中也有特殊情况，康熙时期有时会在彩料中添加粉质，因而彩料呈现不透明的状态。⁵而在雍正时期彩料中不添加粉质，所以彩料玻璃质感强，色泽艳丽，层次分明。⁶粉彩彩料中的基质是含氧化钾的玻璃白粉化乳料，因而它所体现的表面形态是玻璃质感弱，有很强的乳浊感而不透明。

在彩料的施绘过程中，珐琅彩与粉彩虽然在用笔的方式上完全相同⁷，但表现出来的效果存在一些细微的差别。通过对公立博物馆（院）所藏的部分珐琅彩与相关粉彩进行仔细对比、分析，笔者认为：珐琅彩器物色彩凝厚鲜艳，施彩匀润，浓淡深浅的过渡极为自然，从浓深处渐渐转为淡浅；而粉彩器物色彩淡雅柔润，施彩不及珐琅彩匀润，浓淡深浅的过渡明显带有“做”的意味，整体色彩有堆垛的感觉，是为表现而表现，不是自然的表露，玻璃白粉料的运用十分明显，乳油感强，看起来有油腻的感觉。

珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶在色地上描绘纹饰图案的做法是珐琅彩常用的手法之一，特别是在康熙时期极为明显，这是为了仿效铜胎珐琅器施彩的效果。雍正、乾隆时期继承了这种做法，此瓶以珊瑚红色为地，是珐琅彩的做法，且发色鲜亮，玻璃质感很强，当为珐琅料所绘。再看色地之上花鸟图案的施彩情况，无论是小鸟还是翠竹设色明快、鲜亮，玻璃质感极强，透明度亦好，在红色地衬托之下更加鲜明、突出，是珐琅料所表现的特点（图3、图4）。而珊瑚红地只是对于瓷胎表面的一种装饰和修饰，是为了更加突出其上的纹饰和图案，也常见于粉彩器物的装饰上，因此很容易将同为珊瑚红地的两个品种相混。

从纹饰布局上看，珐琅彩与粉彩的区别不是很大，特别是粉彩在珐琅彩的基础上发展而来，因而借鉴了不少珐琅彩的纹饰布局方式；但从雍正、乾隆两朝来看，珐琅彩有一种纹饰是在图案的旁边配上相应的诗句，同时在题诗的引首、句后有朱文和白文的胭脂水或抹红印章，印面文字常与画面及题诗内容相匹配，并形成一定的程式：“凡画秋



图3 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶局部之一



图4 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶局部之二

花有黄红色者，皆盖‘金成’‘旭映’印章，如画竹则为‘彬然’‘君子’，画山水为‘山高’‘水长’……”⁸而这种固定的组合在同时期粉彩器物上不见，这也可以作为判断珐琅彩与粉彩的一个佐证，但仅是指其中的一部分器物而已。

此瓶珊瑚红地上所绘的图案在画法上是

存在差异的。翠竹运用了绿、白、蓝三种主色描绘，竹竿从竹节处向中间颜色逐渐变淡变浅，竹叶叶根至叶尖处颜色由深变浅，由浓变淡；无论是竹竿还是竹叶，色彩的变化自然舒缓，颜料有较强的玻璃质感，透明度亦很好，完全是珐琅彩所体现的特色（图5）。而碧桃的描绘则与此不同，无论是树干还是花朵都有阴阳明暗的变化，但色彩由深到浅、由浓到淡的变化十分突兀，不够自然，色料缺少透明度，特别是白色有很强的乳浊感，可以肯定这是粉彩的装饰方法（图6）。再来看小鸟，同样是设色匀润光洁，玻璃质感强，是用珐琅料所绘（图3）。

从款识来看，康熙珐琅彩款识一般用蓝色或胭脂红珐琅料书写“康熙御制”四字楷书款⁹；而康熙粉彩器不见有“康熙御制”四字楷书款。雍正珐琅彩款识一般为青花或蓝料彩双方栏“雍正年制”或“雍正御制”四字楷书（宋体）款，后者甚少¹⁰；同时亦有少量“大清雍正年制”六字楷书款¹¹。雍正时粉彩器物没有“雍正年制”四字楷书款，一般为“大清雍正年制”六字楷书款，遇到六字楷书款的器物就要结合彩料的特点来综合分析了。乾隆珐琅彩款识种类较多，一般以料彩书写“乾隆年制”四字楷书（宋体）款或篆书款；篆书款都有双方栏，楷书款大多数有双方栏，也有少数没有双方栏的¹²。特别是色地珐琅彩器物多在松石绿地上用蓝料彩书写“乾隆年制”四字篆书款。粉彩器物不见“乾隆年制”四字楷书款，少数有“乾隆年制”四字篆书款，一般为“大清乾隆年制”六字三行篆书款。

这件红珊瑚地珐琅彩花鸟纹瓶外底有青花双圈“大清雍正年制”六字双行楷书款（图7），而此款并非典型的雍正珐琅彩器物的



图5 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶局部之三



图6 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶局部之四



图7 雍正珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶底款

款识；这种六字款在雍正珐琅彩中比较少见，如故宫博物院所藏的珐琅彩松竹梅纹橄榄瓶即是六字款¹³。因而对这件器物来说，款识并不是判定其是否属于珐琅彩的关键，但不能因为款识的不典型而否认其珐琅彩的本质做法。

从以上分析可知，珊瑚红地花鸟纹瓶为珐琅彩器物，但在具体的做法上又不能说是纯粹的珐琅彩工艺，而是兼有粉彩的做法。珐琅彩与粉彩同时出现于一件器物上，这在雍正、乾隆时期是确实存在的情况，粉彩技艺十分成熟的时候尤其明显。¹⁴珐琅彩与粉彩在许多方面互相借鉴，给鉴别带来一定难度。

四 文化内涵

珐琅彩是清代创烧的瓷器新品种，对于中国陶瓷史来说具有毋庸置疑的重要意义，而这一品种对北京来说有别样的意味，体现了浓浓的帝都特色和风采。北京本身不是一个瓷器的生产地，无法与河南、山西、浙江、山西、湖南等瓷窑所在地相比，历史上只有辽代的龙泉窑和元明的琉璃窑可以说一

说。但能在陶瓷史上大书特书一笔的珐琅彩是必须提到的，而且与北京的关系尤其是与北京皇家宫廷的关系密切，体现的是帝都和皇家特色，这在中国陶瓷史上是少有的。上文已经提及珐琅彩的基本烧造流程，其施彩、绘画、烧制等都在北京完成，特别是其样式、图案等都要经过皇帝的亲自审定。这件珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶就很好地体现了这一特色，反映了雍正皇帝的传统文化修养、艺术审美情趣以及对于瓷器烧造中文雅精细境界的追求与实践。

对珐琅彩的研究应该说已经较为全面了，虽然专著并不多，但专题论文较为丰富。目前的研究涉及了珐琅彩的历史、烧造工艺、颜料配置、器物样式、工匠画师、纹饰与装饰艺术等方面，珐琅彩的历史面貌和发展脉络已基本厘清。而对于单件器物的深入研究还较少，关于这件珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶的研究仍然比较有限，缺乏多视角、深层次、宽广度的研究，还需要从绘画、设计、烧造、流传等方面做进一步深入的研究和梳理。

这件珊瑚红地珐琅彩花鸟纹瓶造型雅致，厚重而不失秀雅；纹饰精美，细腻而不显烦琐；线条优美，婉转而不失力度；彩釉匀润，艳丽而不显庸俗；整体显现秀雅温润、华美晶莹的特质，是雍正瓷器作品中的翘楚，令人爱不释手。

注释：

- 1 赵其昌先生在《吴晗同志与北京市的文物博物馆工作》一文中提到了“实物库”：“在北京市的物资部门——财政局实物库（在西城大党胡同）所保存的大批物资中，有不少传世文物。古代的铜、瓷、陶、玉器以及古籍、书画，品类庞杂，数量也不少。正是在吴晗同志关心下，由文物调查研究组经过鉴定、挑选，将有历史价值的文物、书籍，统统接收保管入藏了。”详见赵其昌《京华集》，文物出版社，2008，第252页。
- 2 朱家溍：《清代画珐琅制造考——〈工艺美术史料汇编〉之一》，《故宫博物院院刊》1982年第3期，第73页。
- 3 朱家溍：《清代画珐琅制造考——〈工艺美术史料汇编〉之一》，《故宫博物院院刊》1982年第3期，第74页；王健华：《清代宫廷珐琅彩综述》，《故宫博物院院刊》1993年第3期，第54页。
- 4 叶佩兰主编《故宫博物院藏文物珍品大系·珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999，导言第16页。另参见冯先铭主编《中国陶瓷》，上海古籍出版社，1994，第573页。
- 5 耿宝昌：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993，第215页。
- 6 耿宝昌：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993，第249页。
- 7 李梅龄：《珐琅彩瓷与彩绘瓷》，《故宫文物月刊》1985年第2期，第54页。
- 8 李梅龄：《珐琅彩瓷与彩绘瓷》，《故宫文物月刊》1985年第2期，第55页。另参见冯先铭主编《中国陶瓷》，上海古籍出版社，1994，第572页。
- 9 冯先铭主编《中国陶瓷》，上海古籍出版社，1994，第558页。另参见耿宝昌《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993，第339页。
- 10 耿宝昌：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1993，第341页。另参见冯先铭主编《中国陶瓷》，上海古籍出版社，1994，第573页。
- 11 叶佩兰主编《故宫博物院藏文物珍品大系·珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999，导言第20页。
- 12 冯先铭主编《中国陶瓷》，上海古籍出版社，1994，第579页。
- 13 叶佩兰主编《故宫博物院藏文物珍品大系·珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999，导言第20页、图版第12～13页。
- 14 李梅龄：《珐琅彩瓷与彩绘瓷》，《故宫文物月刊》1985年第2期，第57页。

四世班禅大师铜像

熊文彬

时代：清（1644 ~ 1911 年）

尺寸：高 41 厘米

首都博物馆珍藏一尊清代四世班禅大师洛桑确吉坚赞（blo bzang chos kyi rgyal mthsan, 1567 ~ 1662 年）的镀金铜像（图 1 至图 3）。西藏四世班禅（1570 ~ 1662 年）¹，法名洛桑确吉坚赞，是西藏政教史上最有影响的高僧之一。这尊像跏趺坐仰莲座上，头无冠，后脑勺奇大，额部鼓起一个大包；双目睁视，鼻梁挺直，双唇抿起，下颏尖凸，颧骨高隆；内着僧坎、僧裙，外披袒右袈裟和僧氍，衣纹流畅有力；右手置右腿结触地印，左手结禅定印，生动地表现了四世班禅不同凡俗的形象特征，是一尊艺术水平极高的人物肖像。仰莲座上满刻藏文铭文。内容是说此像的内膛奉有四世班禅的生身舍利，功德无比殊胜。鉴于作品表现的对象四世班禅大师独特的历史地位和作品本身极高的艺术价值，本文依据藏文题记并结合相关藏文史籍，在此对这件作品的相关问题再进行一些考证和补充。

一 题记及其释读

在藏传佛教上师像中，由于绝大多数作品没有题记，有的作品虽然有题记，但信息量非常有限，因此对于艺术史家和收藏家而言，准确确定上师的身份，作品的创作年代、地点，乃至艺术家，常常是一件十分困难的事情。造型特征和风格的类比自然也就成为解决这一难题而经常采取的一个普遍方法。在藏传佛教艺术作品中，题记大致有三种形式：第一种为尊像题记，旨在表明作品所表现的对象，相对也比较普遍，如作品表现的是大日如来造像，题记通常题写“顶礼大日如来佛”这样的内容；第二种题记为真言题记，即在作品中题写与表现对象相关的真言或经咒，通过真言或经咒的内容可以确定作品的内容；第三种为祈愿题记或愿文题记，



图1 四世班禅大师铜像正面



图2 四世班禅大师铜像背面



图3 四世班禅大师铜像头部特写

内容包括作品的内容、施主创作作品的原因和目的，甚至还包括艺术家的一些信息。无论对于艺术史家而言，还是对于宗教学者而言，愿文题记最为重要，它是确定作品内容、年代、地点、作者和宗教信仰等相关问题的最重要的第一手资料。因此，其自然受到学术界的极端重视。

在此件四世班禅大师的铜像作品的莲座上刻写有5行藏文题记，为阴刻、楷书，其中1~4行刻于莲座的背部，而最后一行绕莲座一周（图4）。题记拉丁文转写如下：

① pan chen tham cad mkyen pa
chen bo blo bzang chos kyi rgyal
mthsan dpal bzang povi sku brnyan
vdivi ye shes sems

② dpav la / rje rang nyid kyi sku
brnyan nang bzhugs su rje rang nyid
kyi dbu skra bubs dang tshems nyams
med

③ sangs rgyas kyi vphel gdung
sogs bzhugs par rje rang nyid kyis
phyag nas stong rtsa mdzad pavi byin
rlabs shin

④ tu che ba gcig dang gzhan sangs
rgyas kyi vphel gdung bcu bdun / rje
btsun blo bzang ye shes

⑤ kyi dbu lo bubs las sogs pa
rnams nang bzhugs su rje btshun blo
bzang ye shes kyis vbul ba dang phyag
nas kyang stong rtsa mdzad pa vdi
ni rje gong vog gnyis kavi zhab pad
yun ring du bsten pavi gsol dpon blo
bzang bstan vdzin gyis dad pavi rten tu
bzhegs bas byin rlabs can pa na mo //

译文如下：

此遍知一切的班禅大师洛桑确吉坚赞贝桑布之像，其内装藏有大师全副头发、牙齿和佛舍利等物，均由大师亲自举行过千供仪

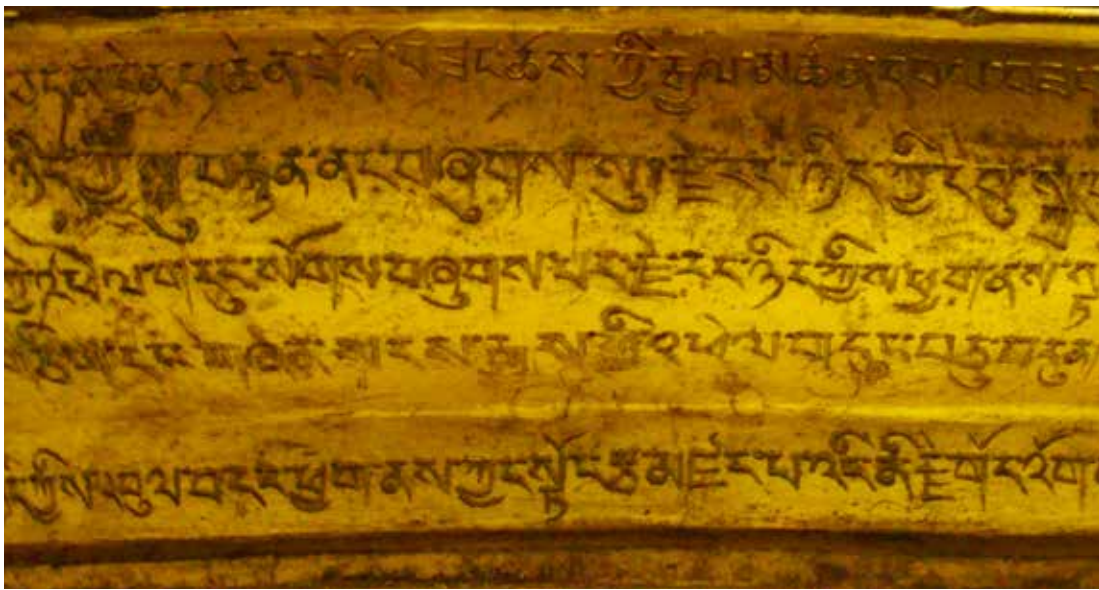


图4 四世班禅大师铜像底座后部铭文特写

式，法力无边。另装藏有十七个佛舍利和（班禅）大师洛桑益西全副头发等物，由（班禅）大师洛桑益西装藏并亲自举行过千供仪式。像系两世（班禅）大师之司膳官洛桑丹增虔心敬造，顶礼此加持力无量之像。

通过对题记的释读，我们清楚得知：这件作品为四世班禅大师洛桑确吉坚赞像，由四世班禅大师洛桑确吉坚赞和五世班禅洛桑益西（blo bzang ye shes, 1663 ~ 1737 年）的司膳官（gsol dpon）洛桑丹增（blo bzang bstan vdzin）创作而成。同时在像中装藏有四世和五世班禅大师的头发、四世班禅大师的牙齿和众多佛的舍利。而且这些圣物都是两位班禅大师在生前亲自加持、供奉和开光过的。因此对于藏传佛教的信徒而言，它们无疑具有十分重要的宗教意义和价值。

二 作者、年代与创作地

以往曾依该作品的风格特征，将其创作年代和地点确定为清代的西藏地区。现可根据其题记对此进行深入研究。

题记中明确提到了三位人物：四世班禅大师洛桑确吉坚赞、五世班禅大师洛桑益西和二者的司膳官洛桑丹增。其中后者既是两位班禅大师的司膳官，又是这件铜像作品的作者。因此，要弄清这件作品的相对准确的年代，毋庸置疑，必须首先简要考察这三位人物的生卒年代及生平。

据五世班禅大师洛桑益西编辑的《四世班禅传》，四世班禅大师于火兔年（1567）生于西藏日喀则西面一个名叫兰珠嘉（lhan

drug brgya）的村子²。水虎年（1662）圆寂于日喀则扎什伦布寺，享年 95 岁。他一生为格鲁派和西藏宗教的发展做出了重要的贡献：自幼被选为三世班禅大师的转世灵童，饱读经书，学富五车，先后出任安贡寺、扎什伦布寺、哲蚌寺和色拉寺等寺住持，首创扎什伦布寺传大昭法会，并创建密宗学院；先后为四世和五世达赖喇嘛授戒，开创了格鲁派两大转世活佛系统师徒关系的先河；更为重要的是，在格鲁派与噶玛噶举派的角力中，与五世达赖和蒙古和硕特部首领固始汗联合，出奇制胜，为格鲁派在西藏的全面发展奠定了坚定的基础；同时仰慕清朝中央政府，先后与五世达赖喇嘛派人与清廷建立关系，为维护国家统一和民族团结做出了卓越贡献，因而受到世人的敬重。

五世班禅大师洛桑益西于水兔年（1663）生于后藏，火蛇年（1737）圆寂于扎什伦布寺，享年 74 岁。与四世班禅一样，五世班禅也是西藏历史上一位叱咤风云的重要人物。他生活的年代正处于西藏历史上的多事之秋，在西藏的历史舞台上先后上演了三位六世达赖喇嘛转世活佛真假之争、第斯桑结嘉措与拉藏汗的权力之争、阿尔布巴之乱和准噶尔入侵西藏等重大历史事件。在一波未平一波又起的纷争中，他始终坚定不移地维护祖国的统一和民族团结，为西藏局势的稳定做出了重要贡献，因而受到清朝中央政府的高度信赖。1713 年，康熙皇帝正式册封他“班禅额尔德尼”，并赐金册、金印，从而正式确立了班禅额尔德尼活佛的转世系统。

铜像作者洛桑丹增确为四世和五世班禅大师的司膳官，与四世班禅大师铜像上镌刻的题记一致。尽管其生卒年代不详，但从《四世班禅传》和《五世班禅传》等藏文文献中

能推测出他生活的大致年代。据《四世班禅传》，四世班禅大师生前至少任命过两位司膳官，即在他之前还曾经任命过一位名叫罗桑达杰（blo bzang dar rgyas）的司膳官。1638年（土虎年）四世班禅大师前往山南的穷结、乃东、泽当等地朝圣，当时陪同前往的司膳官仍然为罗桑达杰。³从《四世班禅传》来看，尽管没有罗桑达杰卸任的记载，但他至少于1651年仍然在任，因为洛桑丹增于这年十一月首次出现在《四世班禅传》中，当时四世班禅大师任命他管理发放辩经的布施。“十一月，（四世班禅大师）在该寺（扎什伦布寺）广放布施，向后藏所有讲经说法的寺院发放黄金等布施，同时捐资在各寺新建辩经场。其后，令洛桑丹增管理。巴索吉康大经堂的壁画等完成绘制，与密宗院的僧人们一起前往开光。”⁴对于罗桑丹增出任司膳官的时间，《四世班禅传》没有记载，但在1661～1662年四世班禅大师在世的最后岁月中《四世班禅传》留给他了不少笔墨。在四世班禅大师身体不适之时，《四世班禅传》还记载了司膳官洛桑丹增的不少梦兆。⁵1665年，洛桑益西被认定为四世班禅大师的转世灵童并被迎往扎什伦布寺后，洛桑丹增继续出任五世班禅大师的司膳官。根据《五世班禅传》编辑的五世班禅大师年谱，1665年司膳官洛桑丹增和宏仓济仲二人受扎什伦布寺的委派，前往拉萨向五世达赖喇嘛（1617～1682年）汇报五世班禅大师认定的情况并请求五世达赖喇嘛对五世班禅大师予以认定。1667年六月二十五日，洛桑丹增带着五世达赖喇嘛认定洛桑益西为四世班禅大师的转世灵童并将其正式迎往扎什伦布寺准备坐床的指示返回扎什伦布寺。⁶五世班禅大师一生也至少任命过两位司膳官。尽管从《五世班禅传》

中没有找到洛桑丹增卸任的确切记载，但毋庸置疑的是，在火蛇年（1737）他已不在任上，因为此时的司膳官为益西饶丹（ye shes rab brtan）。对此，《五世班禅传》记载道：1737年五世班禅大师圆寂时，“司膳官饶丹巴（gsol dpon rab bratan pa）”等人前往向五世班禅大师的法体敬礼。⁷与此同时，《五世班禅传》的作者在跋记中也提到了司膳官。跋记说：“该部分内容，认真参阅了五世班禅大师的近侍卓萨益喜丹增和司膳官益西饶丹等人的笔录。”⁸饶丹巴和益西饶丹显然为同一人，前者为简称，后者为全名。

《四世班禅传》和《五世班禅传》的相关记载不仅证实了四世班禅大师铜像题记的真实性，即洛桑丹增先后出任四世和五世班禅大师的司膳官，而且进一步为我们提供了洛桑丹增任职的大致时间，即在1651年至1737年之间的某个时间段曾经连续任司膳官一职。当然，如果1651年被四世班禅大师任命为管理后藏地区辩经事务的洛桑丹增不是后来的司膳官洛桑丹增，即二人同名，那么他即在1638年至1737年的某个时间段任职。无论如何，这一时间段尽管比较宽泛，但为本文讨论的四世班禅大师铜像年代的最终确定提供了重要的依据，因为该像就是由他本人铸造而成的。

与此同时，结合铜像内部的装藏题记，可以进一步推定铜像更为精确的创作年代。据铜像题记，铜像内不仅装藏有四世班禅大师的发舍利和牙舍利，同时还装藏有五世班禅大师的发舍利。因此据《五世班禅传》有关五世班禅大师出生于1663年的记载，铜像的创作年代不可能早于1663年。同时再结合题记中提到的五世班禅大师发舍利和其他佛舍利，均由他本人亲自加持过无数次，

因此此像不大可能铸造于五世班禅大师的幼年时期。此外，藏文史料中辑录的五世班禅大师年谱中有一条关于洛桑丹增的记载，火马年（1726）二月二十七日，按雍正皇帝要求派遣有德行的喇嘛到北京去的旨意，五世班禅大师“江钦乃喇嘛、罗桑丹增喇嘛、阿巴翁则、达巴措索巴等赴京”⁹。如果此载之罗（洛）桑丹增活佛就是卸任的司膳官洛桑丹增其人，那么此像就极有可能创作于17世纪80年代至18世纪20年代之间。如果此说不能成立，那至少应创作于1663年至1737年。

与此同时，扎什伦布寺为四世和五世班禅大师的主寺，那么，扎什伦布寺自然也就是作为司膳官的洛桑丹增活动的主要中心，因为他的主要职责之一是负责两位班禅大师的膳食，因此在任期间他与两位班禅大师形影不离。此外，扎什伦布寺自1447年创建以来，逐步成为后藏的艺术中心之一，其中形成的扎什利玛金铜造像和新门塘艺术流派享誉全藏。因此，尽管题记没有给出创作地点，但结合这些历史传统，作品理应创作于扎什伦布寺。

三 风格渊源

对于作者洛桑丹增，除了题记、《四世班禅传》和《五世班禅传》中明确提到他是两位班禅大师的司膳官以及前述结合文献对他的任期所做的推定以外，我们几乎一无所知。我们既不知道他还是一位雕塑家，也不知道他创作的其他作品及其风格渊源。不过，

从他创作的作品和藏文史籍中的一些零星记载中，我们仍然能找到一丝蛛丝马迹。

写实主义风格是这件四世班禅大师铜像最为引人注目同时也为人称道的显著特点之一：夸张的后脑勺、尖凸的头顶、额部鼓起的大包、高隆的颧骨、瘦削的双颊、挺直的鼻梁、宽大的鼻翼和尖削的下颌以及明显的喉结等显著的造型特征，都无不极力表现一种个性化、与众不同，表现对象特有的一种面部特征，具有极强的肖像画特征（图3）。

这种对人物肖像特征的独到把握和刻画，一方面源于艺术家对所表现对象的熟悉，另一方面源于此时期艺术风尚的影响。

司膳官，藏文为gsol dpon，又译为司膳、司膳堪布或索本，为专门负责喇嘛膳食的人。作为四世班禅大师的司膳官和四世班禅大师铜像的作者，洛桑丹增每天都伴随四世班禅大师的左右，负责四世班禅的一日三餐和其他事务，毋庸置疑，他不仅对四世班禅大师的体貌体征了如指掌，而且对其秉性习气和行为规律也如数家珍。《四世班禅传》中因此不仅详细记载了他陪伴四世班禅大师度过的最后时光以及对善后事宜的处理，同时还以他梦兆的形式来预言四世班禅大师即将圆寂的情形：“至尊弥勒怙主头戴宝冠、双手作转法轮印，端坐在一个巨大的背光宝座上，心尖彩光四射。四世班禅大师也端坐在其前的坐垫上，身披大氅和三法衣，双手合十而坐。弥勒佛的彩光大多射入了他的心尖，一些则射入他的头顶之上。在头顶之上，同时还有至尊宗喀巴像。”¹⁰显而易见，他与四世班禅大师不仅关系十分密切，而且感情笃深。1664年，当四世班禅大师的灵塔完成并在更换塔瓶门饰时，洛桑丹增看到身

着袈裟的四世班禅大师肉身，就如同见到在世时的四世班禅大师一样，喜不自禁。¹¹也许正是洛桑丹增对四世班禅大师的这份深切思念之情，让他萌发了创作四世班禅大师铜像的想法。正是他对四世班禅大师音容笑貌的异常熟悉，使他创作了这件充满独特人格魅力的肖像作品，尽管我们无法比对四世班禅大师生前形象是否与铜像中的形象一致，但铜像所表现的四世班禅大师所披的大氅和三法衣都与文献记载吻合，这表明作者试图忠实地再现四世班禅大师生前的实际形象。

与此同时，这件四世班禅大师的写实性肖像的出现与以扎什伦布寺形成的新门塘艺术流派（sman gsar）关系密切。其创始人曲英嘉措（chos dbyings rgya mtsho）为后藏人氏，生卒年不详，与四世班禅大师生活于同一时代，据说早年是扎什伦布寺的名僧人。其主要活动于以扎什伦布寺为中心的后藏地区，在扎什伦布寺创作了大量的壁画、唐卡和雕塑作品，以至于一些西方艺术史家将他称为班禅喇嘛的“宫廷”艺术家。他此时期在扎什伦布寺创作的这些艺术作品大多按照四世班禅大师之意创作而成，因此《四世班禅传》记录了许多与他相关的艺术活动和作品。如，1645年，在四世班禅大师的资助下，曲英嘉措领衔在四世班禅大师以前的寺院安贡寺（dben mgon）集会大殿绘制如来佛和十六罗汉壁画；1647年，遵照四世班禅大师旨意，曲英嘉措为扎什伦布寺创作了释迦牟尼佛宏化相、十六罗汉、弥勒佛说法画传、宗喀巴大师画传、杰瓦洛桑顿珠（rgyal ba blo bzang don grub）和克主桑结益西（mkhas grub sangs rgyas ye shes）画传等12幅唐卡；1649年，按四世班禅大师之令，为巨大的弥勒佛缎质唐卡起稿；1655

年，率众完成了扎什伦布寺密宗院集会大殿的壁画绘制工作；1656年，完成了无量光佛主眷三身塑像；1662年，四世班禅令曲英嘉措新绘了一幅卡萨巴尼观音缎质唐卡，先前绘制的释迦牟尼佛和无量光佛缎质唐卡的形制都非常巨大，此次又为弥勒佛缎质唐卡的左右各新做了一条大幡；1662年四世班禅大师圆寂后，曲英嘉措受命负责灵塔工程，并亲自参与灵塔的设计和测量。¹²据扎什伦布寺画师噶钦洛桑平措记述，在扎什伦布寺坚赞吞波宫（rgyal mtshan mthon po）的小寝宫（gzims chung）中还能看到曲英嘉措创作的壁画：一铺四世班禅大师的肖像和释迦牟尼神变图。与此同时，在大殿上方的通瓦顿丹（mthong ba don ldan）殿中还有他创作的天降图和初八示显神迹图等壁画。¹³对于他所开创的这一绘画流派的风格，后人如此总结道：“神像装饰繁富，精美无比。人物造型或舞或傲立。衣袍飘逸，祥云、火、风缭绕。祥纹、花卉、波浪精彩纷呈。森林飞禽走兽和人物神态各异。岩山、石山、雪山景色迷人。飞流瀑布、珠宝等物情态万千，妆点雪域，令人心旷神怡，大饱眼福，叹为观止。”¹⁴

曲英嘉措不仅是一位杰出的画家，还是一位雕塑家和裁缝。

尽管由于各种原因，目前我们很难看到曲英嘉措在扎什伦布寺留下的原版真迹，从而充分领略到他艺术的奇妙神韵，但令人欣喜的是，他为我们留下了一幅四世班禅大师的唐卡画，并且其中还有他自己的签名“曲英嘉措精心绘制”（chos dbying rgya mtshos legs par bris）。这是迄今为止发现的唯一一幅可以准确认定为曲英嘉措本人创作的原作。它不仅证实了他与四世班禅大

师密切的关系，还为洛桑丹增创作的四世班禅大师铜像风格的比较提供了重要的依据。

这幅保存在扎什伦布寺的四世班禅大师像唐卡的尺寸为70厘米×41厘米，为金色唐卡。¹⁵画幅中心为四世班禅大师（图5），上方同时有几位人物，正中为释迦牟尼佛，左右两侧对称构置了3位人物，被认为是四世班禅大师的前世；此外，在四世班禅大师的下方还构置了8位人物，其中包括一些蒙古装的供养人。与洛桑丹增的四世班禅大师铜像相比，二者造型上的最大区别在于：①铜像无帽，而唐卡戴帽；②铜像表现的是成道相，即四世班禅大师的右手作触地印，左手作禅定印，而唐卡表现的是说法相，右手当胸作说法印，左手作禅定印；③铜像作禅定印的左手无钵，而在唐卡中则有一只蓝色的大钵。除此之外，二者基本接近或相似，如宽大的莲花座和双重仰莲、袈裟和大氅的造型和穿戴方式。更为重要的是在二者的面部之间能找到不少类似之处，尽管唐卡中巨大的帽子遮去了部分头部，但在高隆的颧骨、挺直的鼻梁、宽大的鼻翼、尖削的下颌二者表现相似，甚至在唐卡中一样宽大的前额中似乎也能找到铜像中突出的大包痕迹。

显而易见，曲英嘉措创作的四世班禅大师唐卡像也是一幅写实性肖像。对其艺术成就，西方著名学者大卫·杰克逊如此评论道：“人物的脸部和姿势都表现出一种极富表现力的写实主义。在任何国家或任何年代，却（曲）英嘉措都算得上是一位大师级的肖像画家。”¹⁶

正如《四世班禅传》所记载的那样，由于曲英嘉措经常在扎什伦布寺进行艺术创作，与四世班禅大师来往密切，自然与四世班禅大师的司膳官洛桑丹增也并不陌生。事实上，

曲英嘉措与洛桑丹增不仅相识，而且曾一起共事。如据《四世班禅传》，1662年四世班禅大师圆寂后，在为他修建灵塔时，“洛桑丹增和多杰坚赞（rdo rje rgyal mtshan）二人负责测量，而翁则（领衔大师）曲英嘉措则负责绘制灵塔塔龕的彩窗……”¹⁷ 尽管我们对洛桑丹增的艺术背景一无所知，文献也无载，但与他生活于同一时代、同一地方，并且曾一起共事的曲英嘉措不仅是这一时期西藏最为著名的艺术大师之一，同时还擅长写实性肖像创作，而且与他一样创作了同一人物的写实性肖像作品。这些都似乎表明，洛桑丹增创作的四世班禅大师铜像在风格上与曲英嘉措密切相关。



图5 四世班禅大师像唐卡局部（扎什伦布寺藏）

四 艺术地位

众所周知，自佛教及其艺术传入西藏以来，为佛教传入做出重要贡献的历史人物纷纷被神格化，其性质与诸佛菩萨无异，并陆续进入了佛教的万神殿，成为后世佛教徒顶礼膜拜的对象。因此艺术家们在塑造他们形象时，也基本按照佛教教义中塑造诸佛、菩萨形象的要求来进行创作。

为了确保这些宗教人物和历史人物在信徒中的神性，佛教不仅吸收了造型艺术这一独特手段，而且按照佛教教义对神性的特定诠释、对艺术创作和审美提出了特殊的要求，从而形成了一套独特的造型模式。这些要求包括比例、形体、姿势、表情，甚至是色彩等，并形成了一套独特的理论系统。对释迦牟尼佛造型规定的“三十二相”（藏文为 mtshan bzang so gnyis，梵文为 Dvattrimsamahapurusalaksana）和“八十种随形好”（藏文为 dpe byad brgyad cu，梵文为 Asityanuvyanjana）就是其中的经典之例，它几乎对释迦牟尼佛身体的每一个部分的塑造，甚至是对毛孔的表现都进行了详细规定。¹⁸ 至今仍然保存在藏文《大藏经》中的《佛像如尼拘落陀树纵广相称十拵量度经》、《正觉佛所说身影像量释》、《画相》和《身影像量相》等三经一疏¹⁹ 就是早期对藏传佛教艺术造型规定的一个集中体现。

其主要目的之一就是要将自佛教奠基者释迦牟尼佛以来的历史人物神格化，使他们具有教义赋予神灵的种种超凡特征，从而成为普通信徒虔诚膜拜的对象，以吸引、感化和引领信徒皈依并信奉，通过闻思修等佛教规定的正确次第，最终实现解脱成佛之目

的。因此，出现在信徒面前的高僧大德在内的历史人物的形象必须与诸佛、菩萨一样具备神格性质。对此，13 世纪著名学者恰译师曲结贝（chos rje dpal，1197 ~ 1246 年）说，所有的圣像艺术品都是信奉的圣物，“当礼拜（一幅佛像）时，马上想到其中表现的对象就是真佛，佛像就是对教义忠实的阐释……但如果把它（视为）……一件凡物，一件时尚之物，那么它就没有什么加持力了……当你信奉神圣的佛像时，就（必须）把它们看成是佛本身……”²⁰ 实际上，这也是大多数宗教艺术的共同特点之一。

因此神性的塑造就成为早期绝大多数历史人物形象塑造着力表现的中心，在艺术上其结果就是缺乏鲜明的个性化特点，在视觉上千篇一律，难以走出程式化的樊篱。伦敦大学教授 Jane Casey Singer 在研究早期藏传佛教肖像作品后得出了这样的结论：“在表现佛教高僧大德时，艺术家通常依赖于业已建立的诸佛、菩萨和其他神灵的肖像模式，因为在藏人的观念中他们的宗教领袖就是活佛，就是菩萨。西藏绘画从来不渴求精确地描述视觉世界，而是追求未知的、超然世界的表现。因此，肖像画作自然不去追求人物外在的形貌特征，而是去揭示其内心的一种类似于成佛时的深奥的精神状态。”²¹ 尽管这一结论有些武断，但基本概括了早期肖像画创作的特点，因为一些 12 世纪左右的噶举派的祖师像在确保神性的同时，也在尝试极力地捕捉和表现对象所具有的外在特征，只是这种尝试被程式化的强大洪流所淹没。

与前述早期程式化的高僧大德像相比，毋庸讳言，四世班禅大师铜像就是藏传佛教人物肖像作品的杰出代表之一。艺术家对创作对象，即四世班禅大师，尖凸的头顶、额

部鼓起的大包、高隆的颧骨、瘦削的双颊、挺直的鼻梁、宽大的鼻翼和尖削的下颌以及明显的喉结等细节的刻画，并非出自佛教典籍的规定，而是出于作者的长期观察，并加以艺术化的提炼和升华，其间融入了艺术家独特的理解和情感，因此给人以强大的艺术感染力。从某种程度上而言，实际上也是，尽管这件作品属于宗教艺术作品，但其所体现的艺术和审美价值早已超出了宗教范畴。如果套用 Jane Casey Singer 教授的话，这件作品不仅渴求精确地描述视觉世界，而且同时去着力揭示人物内心的一种类似于成佛时的深奥的精神状态。换言之，力求形式与内容的完美融合。

当然，如此完美的四世班禅大师铜像写实主义风格作品的出现绝非偶然，更非孤例，而是对藏传佛教人物肖像传统长期摸索实践的一个总结。从现有作品来看，从 12 世纪左右开始，在历史人物的塑造上就已经出现了写实主义风格的一些倾向，至少发展到 15 世纪左右，就已经形成了一种风尚，如众所周知的西藏江孜白居寺的众多高僧大德像，还有现存于敏珠林寺，原属于贡嘎寺，被西方学者给予高度评价的萨迦派道果法传承祖

师像等。四世班禅大师铜像只是这一风格的重要代表之一。

五 小结

首都博物馆收藏的四世班禅大师铜像由四世和五世班禅大师的司膳官洛桑丹增于 1663 ~ 1737 年，极有可能是 17 世纪 80 年代至 18 世纪 20 年代之间创作于扎什伦布寺，与该寺形成的新门塘画派的创始人曲英嘉措应密切相关。作品完美的写实主义风格充分体现了藏传佛教艺术人物写实性肖像的成就，同时造像内部装藏的四世和五世班禅大师的发、齿等舍利在宗教信仰上具有重要的价值。因此，无论从艺术价值，还是从宗教价值来看，这都是一件极为重要的文物。

（作者为四川大学中国藏学研究所、历史文化学院考古系教授，该文刊发于《中国藏学》2011 年第 S1 期，有改动）

注释:

- 1 关于四世班禅不同的生年之说，参见注 2。
- 2 关于四世班禅的生年，学术界存在两种不同说法，一种为火兔年（1567）之说，以《四世班禅传》（*ban chen blo bzang chos rgyal gyi rnam thar*）（五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，第 5 页）为首，王森也支持这一说法（参见王森《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社，1997，第 225 页）；另外一种为铁马年（1570）之说，如张怡荪主编《藏汉大辞典》（张怡荪编《藏汉大辞典》，民族出版社，1986，第 3259 页）和丹珠昂奔主编《历辈达赖喇嘛与班禅额尔德尼年谱》（丹珠昂奔编《历辈达赖喇嘛与班禅额尔德尼年谱》，1998，第 429 页）均采用这一说法。两种说法前后相差 3 年。在此，依据《四世班禅传》之说，因为该著为四世班禅大师的自传，随后由五世班禅大师编辑成书。
- 3 参见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 194 页。
- 4 参见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 251 页。
藏文原文为：“zla ba bcu gigs pavi nang du chos grwa vdi nyid du mang vgyed bzang po dang gtsang phyogs kyi vchad nyan yod pavi dgon sde rnams la gser la sogs pavi vgyed dang chos thog gsar pa re vdzugs pavi cha rkyen so sor phul/ de nas blo bzang bstan vdzin gyis do dam byas nas ba so spyi khang du tshogs khang gi logs bris sogs rgyas par grub vdug pa la sngags grwa pa thog cig dang bcas rab gnas kyi me tog gtor/”。
- 5 详见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 339~340 页。
- 6 详见丹珠昂奔编《历辈达赖喇嘛与班禅额尔德尼年谱》，1998，前揭书第 446~447 页。
- 7 《五世班禅传》（*rdo rje vchang chen po pan chen thams cad mkyen pa blo bzang ye shes dpal bzang povi sku gsung thugs kyi mdzad pa ma lus pa gsar bar byed pavi rnam par thar pa vod dkar can gyi vphren bavi smad cha bzhugs*）（藏文本）下册，扎什伦布寺木刻板，第 173 页。
- 8 《五世班禅传》（藏文本），前揭书第 279 页。原文为：“devi cha shas rje nyid kyi zhabs vbring ba mgron sa ye shes bstan vzhin/ gsol dpon ye shes rab brtan bcas nas zin bris su btab pa rnams la legs pa brtags shing/”。
- 9 丹珠昂奔编《历辈达赖喇嘛与班禅额尔德尼年谱》，前揭书第 467 页。
- 10 参见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 339 页。
- 11 参见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 391 页。
- 12 分别参见五世班禅大师洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本），西藏人民出版社，1990，前揭书第 232、238、245、266、268~269、321~322、357、363 等页。
- 13 噶钦洛桑平措（bkav chen blo bzang phun tshogs）：《工巧明所述诸佛菩萨造像量度明鉴》（*bzo rig pavi bstan vcos las sangs rgyas byang sems dang yi dam zhi khrovi lha tshogs kyi cha tshad gsal bavi ri mo ldan kun gsal me long*）（藏文本），民族出版社，1993，第 5 页。
- 14 佚名：《画师手册》（*ri mo mkhan rnams la nye bar mkho bavi lag len dang sbyin bdag gi mtshan nyid*）（藏文本），第 142~145 页。关于译文和藏文参见大卫·杰克逊《西藏绘画史》，向红笏、谢继胜、熊文彬译，西藏人民出版社、明天出版社，2001，第 36~37 页和附录。
- 15 西藏自治区文物管理委员会编《西藏唐卡》，文物出版社，1981。关于图片见图版 75、文字说明第 188 页。
- 16 大卫·杰克逊：《西藏绘画史》（汉译本），前揭书第 181 页。不过，大卫·杰克逊同时还指出：唐卡中次要人物的处理上表现出一种过分戏剧化的倾向。此外，此幅唐卡没有任何迹象能够显示曲英嘉措对色彩和景色惯用的处理方法。
- 17 参见五世班禅洛桑益西编《四世班禅传》（藏文本）前揭书，西藏人民出版社，1990，第 353 页。藏文原文为：“de nas blo bzang bstan vdzin dang rdo rje rgyal mtshan gnyis kyis tshad blang te dbu mdzad chos dbyings rgya mtshos sku gdung bzhugs yul za ma tog gi shog khra bris par……”

- 18 如三十二相，《方广大庄严经》卷三规定为：“一者顶有肉髻；二者螺发右旋，其色青紺；三者额广平正；四者眉间毫相，白如珂雪；五者睫如牛王；六者目紺青色；七者有四十齿，齐而光洁；八者齿密而不疏；九者齿白如军图花；十者梵音声；十一味中得上味；十二舌软薄；十三颊如狮子；十四两肩圆满；十五身量七肘；十六前分如狮子王臆；十七四牙皎白；十八肤体柔软细滑，紫磨金色；十九身体正直；二十垂手过膝；二十一身分圆满如尼拘陀树；二十二一毛孔皆生一毛；二十三身毛右旋上靡；二十四阴藏隐密；二十五髀（月+庸）长；二十六端如伊尼鹿王；二十七足跟圆正，足指纤长；二十八足趺隆起；二十九手足柔软细滑；三十手足指皆网鞞；三十一手足掌中各有轮相，毂辋圆备，千辐具足，光明照耀；三十二足下平正，周遍案地。”参见大正藏汉文《大藏经》，第557页。
- 19 参见大正藏《丹珠尔》143卷《医方明·工巧明》第三部分，第228~229、229~230、230~235和235~238页。No.5804又译为《佛说十柞造像量度经》，梵文为 Dashatala-nyagrodha-parimandala-buddhapratima-laksana-nama，藏文为 sangs rgyas kyi skuvi gzugs brnyan gyi mtshan nyid；No.5805经典俗称《佛说造像量度经疏》，梵文为 Sambuddha-bhasita-paratima-laksana-vivarana-nama，藏文为 rdzogs pavi sngas rgyas kyi gsung bavi sku gzugs kyi tshad kyi rnam rgrel；No.5806经典又称《绘画量度经》，梵文为 Citra-laksana，藏文为 ri movi mtshan nyid；No.5807经典又称《佛说造像量度经》，梵文为 Pratima-mana-laksana-nama，藏文为 sku gzugs kyi tshad kyi mtshan nyid。
- 20 Biography of Dharmasravamin, Chag lo-tsa-ba Chos-rje-dpal, a Tibetan Monk Pilgrim, trans. by George N. Roerich (Patna: K.P.Jayaswal Research Institute, 1959)。
- 21 Jane Casey Singer, “Early Portrait Painting in Tibet,” in K.R. van Kooij and H. van der Veere eds., Function and Meaning in Buddhist Art (Groningen: Egbert Forsten, 1995), p.95.

外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶

李 兵

时 代：清乾隆（1736 ~ 1795 年）

尺 寸：高 40.6 厘米，口径 11.4 厘米，足径 12.4 厘米

清乾隆外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶（以下简称“六方套瓶”，图1）制造于清代乾隆时期（1736 ~ 1795 年）。外瓶呈六方形，颈部粉青釉地上描绘缠枝花卉和如意云头装饰带（图2），其他部分施紫金釉，紫金釉上以黑彩和金彩描绘缠枝花卉纹。腹部六面均以镂空粉彩开光花果纹装饰，有灵芝、佛手、寿桃、枇杷等瑞果（图3）。镂空处可窥见圆形内瓶，内瓶以青花缠枝花卉纹装饰。纹饰画法明显受到西洋画法和当时中国宫廷画的影响，即注重写实，力求神似，笔触细致入微。外瓶六方足内施青白色釉，外底中心为青花篆书“大清乾隆年制”六字三行款（图4）。

一 流传经历

六方套瓶原为一对，陈设在圆明园的西洋楼内。1860 年英法联军焚掠圆明园时，被时任英国公使额尔金的私人秘书洛克爵士攫取带回英国。但洛克并未自己收藏，而是卖给了英国的大收藏家莫里逊氏。瓶上贴有一张字条，字条上清晰可见英文“Fonthill Heirlooms”，这是莫里逊氏的收藏标记。

六方套瓶的其中一只于 1988 年 5 月在香港苏富比拍卖会上被台北鸿禧美术馆购得并收藏。2000 年 4 月北京市文物公司总经理、文物专家秦公先生在英国苏富比拍卖公司春



图1 清乾隆外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶



图2 清乾隆外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶局部展开式



图3 清乾隆外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶局部展开式



图4 清乾隆外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶款识

季拍卖图录上发现了六方套瓶的另一只。北京市文物公司领导和专家们经过多方查证并反复确认，最终确定其为圆明园遗物，并决定将其购回。同年5月北京市文物公司最终购得这件六方套瓶。这件珍贵文物在历经了140年的海外漂泊后，终于回到祖国怀抱。

2000年6月国家文物鉴定委员会副主任史树青先生、北京故宫博物院陶瓷鉴定专家耿宝昌先生等8位权威专家，对这件六方套瓶进行了文物定级工作。专家们的鉴定结果是：“乾隆粉彩六方套瓶是乾隆早期御窑厂烧制的器物，其器型规整，工艺精湛奇巧，代表了中国陶瓷工艺的最高水平，鉴定为国家一级文物。”¹

2005年首都博物馆新馆建成并开放，六方套瓶入藏首都博物馆并公开展示。

二 六方套瓶与唐英的关系

（一）督窑官唐英

唐英，字俊公，又字叔子，自号蜗寄老人、陶成居士、陶人，又号古柏。康熙二十一年（1682）生于沈阳，隶属于汉军正白旗。唐英从雍正六年（1728，时年47岁）开始佐理景德镇御窑厂务到乾隆二十一年（1756，时年75岁）辞呈病逝，长达20多年的岁月都与督陶有密切关系。唐英的督陶生涯大致可分为三个阶段。早期为雍正六年（1728）至乾隆元年（1736），雍正六年八月唐英以内务府员外郎头衔，奉使景德镇御窑厂佐理陶务，充驻厂协理官。在此期间，唐英潜心

学习制瓷知识，并刻苦钻研制瓷技艺，成为对泥土、釉料、坯胎、窑火等无不知晓的专家能手，这也为他能够成功研制出六方套瓶等高难度的瓷器打下坚实的基础。中期即乾隆二年（1737）至乾隆六年（1741），这个时期唐英奉旨管理淮安关税务，对景德镇的督陶工作只是遥领，又因两地相距较远，唐英不便亲自到景德镇督陶，这个时期制瓷水平有所下降，而且唐英因此受到过朝廷的责罚。晚期系指乾隆七年（1742）至乾隆二十一年（1756），这一时期，经内务府总管海旺保奏引见，老格作为监造催总被派驻景德镇御窑厂，协助唐英督理御窑厂工作。老格作为唐英最得力的助手，潜心研究窑务，善于把握要领，终于使御窑厂各项工作复有起色，甚至还出现了一段时间的繁荣。而六方套瓶正是唐英在这个阶段研制出的新品种。乾隆八年（1743），唐英在奏折中提道：“……奴才即前赴厂署与协造之催总老格料理开工，将奉发制造各器敬谨办理，渐次入窑成造。今自三月初二开工之后，奴才在厂攒造得奉发各色锦地四团山水膳碗、杯、盘并六方青龙花瓶等件外，奴才又新拟得夹层玲珑交泰瓶等共九种（即冬青釉、黄地青花、粉彩、珐琅彩等器——笔者注），谨恭折送京呈进。其新拟各种系奴才愚昧之见，自行拟造，恐未合式，且工料不无过费，故未敢多造。”²从此奏折得知，“新拟得夹层玲珑交泰瓶等共九种”是唐英与其助手和窑工们新创的品种。首都博物馆收藏的这件外粉彩内青花镂空花果纹六方套瓶，正是这批新创的品种之一。在督陶官唐英的管理下，这一时期景德镇御窑厂制瓷工艺最为先进，制瓷技术达到顶峰。唐英在这个时期研制出了镂空套瓶和交泰瓶制作工艺，这些瓷器精品

是集艺术和工艺于一体的旷世之作，不仅反映了精湛娴熟的制瓷技艺，还体现了唐英在制瓷工艺创新方面所取得的巨大成就。

（二）唐英所制与此六方套瓶属于同一批的器物

馆藏六方套瓶应是上述“新拟得夹层玲珑交泰瓶等共九种”中的一种，另几种夹层玲珑交泰瓶与此六方套瓶属于同一时期的创新品种。这些新品目前见到的仅有三种：北

京故宫博物院藏有青釉暗花镂空如意头纹交泰瓶（图5）和黄地青花镂空“T”字形纹交泰瓶（图6），台北故宫藏有镂空“回”字形纹葫芦式交泰瓶。³那么，六方套瓶与交泰瓶作为同一批新创烧的器物，有何共同点，又有何区别呢？

交泰瓶，瓶式之一，清代乾隆朝的特殊制品。传世品有粉青釉凸花胆式瓶，该瓶腹部中间镂雕呈如意云头形，上、下两部分胎体互相勾套，可以活动，但有子母扣连接，不能分开，胎际皆涂金。另有黄釉青花器，撇口收颈，扁腹，圈足，绘有青花缠枝莲纹，



图5 青釉暗花镂空如意头纹交泰瓶（故宫博物院藏
图片由故宫博物院提供 赵山 摄）



图6 黄地青花镂空“T”字形纹交泰瓶（故宫博物院藏
图片由故宫博物院提供 刘志岗 摄）

以黄釉为地。腹际胎体上、下两部分镂以“T”形勾套，制作巧妙，又称“天地交泰瓶”⁴。以故宫博物院藏青釉暗花镂空如意头纹交泰瓶和黄地青花镂空“T”字形纹交泰瓶为例，交泰瓶不仅有一个可以旋转的内瓶，而且外瓶腹部还有镂空的“交泰”纹饰。镂雕的纹样互相交错，互不粘连，但又相连接成一周镂空的纹饰；镂花间有一定间隙，上下可作微小移动。⁵六方套瓶与交泰瓶同为双层镂空套瓶，但又有所不同，六方套瓶的内瓶不能旋转，透过外瓶镂空可见内瓶上的纹饰。而交泰瓶内瓶可以旋转，外瓶上下交错的镂空交泰纹也能做微小移动。可见交泰瓶是在六方套瓶研制成功的基础上，又进行改进而成。

六方套瓶与交泰瓶的创作意图和陈设地点是有区别的，交泰瓶是唐英与崔总老格在乾隆八年（1743）共同研制创烧的新品种，不仅可供乾隆皇帝观赏，还有赞颂乾隆盛世之意，以迎合统治者的心意。明代正德时户部尚书王鏊在《亲政篇》一文中对“交泰”的解释是：“盖上之情达于下，下之情达于上，上下一体，所以为泰……交则泰，不交责否，自古皆然。”⁶显然，交泰是指封建社会君臣关系和睦、通达，应该结合为一体。而从现已确认的交泰瓶收藏于北京故宫博物院和台北“故宫”来看，交泰瓶应是陈设于皇宫供乾隆皇帝欣赏、雅玩的陈设瓷。六方套瓶原陈设于圆明园，乾隆皇帝去圆明园新落成的西洋楼巡视赏玩，发现美中不足之处是少了点儿陈设佳瓷，遂下旨命唐英设计几种用于陈设观赏的新式瓷器，六方套瓶便应运而生。六方套瓶通体施紫金釉，加之镂空装饰，都表明该瓶是仿金属工艺效果。纹饰和釉彩洋溢着中西合璧特色，尤其是在淡乳褐色地上，以金银双色勾绘缠枝“洋莲”，

在色彩、明暗、线条等方面，都洋溢着浓郁的“欧洲风”。总之，交泰瓶是供乾隆皇帝在皇宫玩赏的工艺品，并带有歌功颂德的含义，而六方套瓶是为圆明园内西洋楼量身定做的陈设瓷。

三 六方套瓶与同类器物的比较

六方套瓶是乾隆八年唐英研制的新品种，转心瓶也是在成功研制套瓶的基础上创制的。这种制作难度较高的套瓶和转心瓶收藏最多、最为精致的应属北京故宫博物院，其收藏的乾隆粉彩套瓶如青釉粉彩镂空描金夔凤纹套瓶（图7），高32.8厘米，口径为7.2厘米，足径为11厘米，为清宫旧藏。瓶胆式，细长颈，垂腹，圈足，内施松石绿釉。瓶外颈部蓝地轧道粉彩勾莲纹装饰，腹部饰青釉镂空描金夔凤纹，瓶内套有一瓶。⁷此瓶和六方套瓶均为附一内瓶的套瓶，内瓶不能转动。但此瓶胆式外瓶的制作要比六方套瓶容易些。外瓶腹部整体镂空装饰，雕刻出的夔凤纹灵动自然，雕刻的空隙小，纹饰不易变形。而六方套瓶的镂空部分雕刻空隙较大，要镂空掉很多胎体，纹饰很容易变形，所以六方套瓶的雕刻难度更大。此瓶与六方套瓶均使用彩绘勾莲纹和描金装饰工艺，此瓶还使用“轧道”工艺，均属于乾隆粉彩瓷器的典型风格。北京故宫博物院收藏的粉彩天蓝釉开光大套瓶（图8），高73厘米，口径为31厘米，足径为28厘米。腹部饰以四个圆形粉彩镂空开光，通过开光可窥见内

瓶。⁸ 此瓶设计复杂、做工精巧，并可利用转动的力学原理转动内瓶，外瓶的开光呈栏窗式样，施以粉彩，这与六方套瓶的外瓶开光镂空颇为相似，镂雕工艺非常精细，物象写实，而且镂空面积大、难度高。从这几件器物来看，乾隆粉彩瓷器的镂雕工艺已达炉火纯青之境地，堪称瓷器镂雕工艺之顶峰。

四 审美价值与艺术特点

这件新颖奇巧的六方套瓶集多种工艺于一体，是能够代表乾隆时期景德镇制瓷业创新的艺术珍品，其制作工艺相当复杂。



图7 青釉粉彩镂空描金夔凤纹套瓶（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 赵山 摄）



图8 粉彩天蓝釉开光大套瓶（故宫博物院藏 图片由故宫博物院提供 赵山 摄）

（一）六方套瓶的源流及唐英对创烧的贡献

套瓶因在镂空的瓶内套装一内胆瓶而得名。从外可以窥见内瓶上的纹饰。套瓶类器物最早烧制于宋代官窑，其形状系从新石器时代镂空双层陶壶发展而来，后为景德镇窑所仿造，并一直延续烧造至乾隆时期。清代乾隆年间，套瓶的制作有了新的发展，除了制作内瓶不能转动的套瓶外，更创造出工艺极为复杂的转心瓶，而且多为粉彩制品。⁹

从清代宫廷档案和督陶官唐英奏折看，乾隆时期景德镇御窑厂烧造的新式套瓶主要系乾隆八年（1743）唐英为取悦乾隆皇帝而发明的。其构思巧妙，式样丰富，装饰繁缛，烧成难度大，成品率低，传世量少，堪称乾隆朝景德镇御窑厂烧造的顶级产品。

套瓶与转心瓶的生产工艺在乾隆以后被继承下来。晚清、民国时期均有烧造，但各个方面都达不到乾隆朝那样精美绝伦了。

（二）成型

这件六方套瓶的制作工序与普通瓷器一样可分为多个步骤，包括采石制泥、制坯、印坯、修坯、施釉、彩绘、烧成等，其中又分若干道工序。与普通瓷器不同的是，制作套瓶首先要先制成内瓶胎体，再于其外壁描绘青花纹饰，然后罩以透明釉；其次，制作六片符合要求的坯片，再将坯片镶成六方形外瓶胎体，并趁坯胎未干分别透雕出六种花果纹，然后将里外两个瓶体在颈部用胎泥衔接，不仅要拼接好的外瓶六块坯片与内瓶的外壁拼合，还需要处理好接缝，接口

处必须严丝合缝，不能留有痕迹；再次，在外瓶的外壁施粉青釉和紫金釉，入窑烧造，以1300℃高温烧成；最后，在瓶体外壁描绘纹饰并填彩，之后再将瓶体入炉烧造，以720~750℃低温烧成。

在上述制作过程中，每道工序都不能有丝毫差错，并且需要精益求精，否则诸多的人力、物力都将付诸东流。经研究发现，在制作生产过程中存在如下具体困难。

首先，套瓶属于大件琢器，其成型需要先分段制坯，然后再将多段坯体拼合。此件六方套瓶的六面都有多条拼接缝，但基本看不出接痕，成型工艺水平极高。这方面远超明代大型器物表面可明显看出接痕的成型工艺。

其次，套瓶的内、外瓶坯体需要严格保持一致的收缩率（12%~14%），稍有不慎即可能造成内外瓶粘连在一起，导致烧制失败。

再次，绘画和施釉必须精准，稍有差错便前功尽弃。

最后，必须按时完成任务，否则要受到责罚。

正因套瓶的烧成难度很大，成功率非常低，所以说成品体现了乾隆朝制瓷业的高超工艺水平。

（三）粉彩

这件六方套瓶是乾隆时期粉彩的代表作。粉彩是在五彩的基础上借鉴珐琅彩的装饰工艺，在景德镇创烧成功的一种釉上彩瓷新品种。

粉彩的制作工序是先在经高温烧成的白瓷表面用墨线起稿，然后在图案轮廓内填涂一层可作熔剂又可作白彩的玻璃白，再将彩

料施于玻璃白之上，运用画、填、洗、扒、吹、点等技法将颜色依深浅不同的需要晕开，使纹饰有浓淡明暗层次，最后经 720~750℃ 的低温焙烧。¹⁰

因玻璃白含有三氧化二砷，烧成后具有乳浊不透明的视觉效果。以玻璃白打底后施彩可将红、绿等彩渲染出浓淡不同的色阶，与五彩瓷器的艺术效果相比，给人以色彩柔和的视觉感觉，故粉彩又被称作“软彩”。

粉彩瓷器初创于康熙晚期，盛行于雍正、乾隆时期，以后各朝也有烧造。乾隆朝粉彩瓷器在康熙、雍正两朝的基础上进一步发展，产生新的格调。

乾隆朝粉彩瓷产量很大，造型亦很丰富，并创造出很多新器型，大件器物明显增多。在用色和施彩的工艺方面有了新的发展，除以粉彩绘画为主，还常加绘料彩、金彩或黑彩，或与青花五彩、斗彩并施于一器，这种在一件器物上施多种彩或同时以各种彩绘工艺制作的乾隆粉彩，可说是集多种陶瓷工艺成就于一身，充分反映了乾隆朝制瓷工艺的精湛特点。在装饰技法方面，最有特色的是采用轧道开光、题诗、以各种颜色作地、器内和圈足内施松石绿釉形成“绿里绿底”等。在造型工艺方面更是精益求精，不论是高达 1 米多的大型陈设瓷，还是小至几厘米的扳指、鼻烟壶，造型都非常规整，很少出现夹扁或歪塌现象。更值得一提的是，新奇精巧的镂雕瓷为乾隆时期新创，各式镂雕瓶包括转颈瓶、转心瓶、交泰瓶、套瓶、冠架以及各式转足碗等，千姿百态，是其他时代无法比拟的。在装饰题材方面，除继续保留山水、人物、花鸟等较为普遍的纹饰外，还出现了受西方文化影响的西洋人物和“西洋花卉”组成的图案，以及繁密纹饰。另外，还大量

使用缠枝花、番莲、八吉祥、蝙蝠等寓意喜庆吉祥的图案，反映出太平盛世景象。总而言之，粉彩瓷在乾隆朝达到了色彩富丽、图案繁缛的顶峰。

这件六方套瓶无论施彩还是纹样，都是瓷器装饰新格调的代表，给人以华贵典雅之美感，充分体现了乾隆早期景德镇御窑厂在烧成技术和施釉用彩方面的创新与进步。

（四）装饰图案

这件六方套瓶的纹饰题材是乾隆粉彩瓷器的代表，将乾隆粉彩瓷器的纹饰和装饰特点体现得淋漓尽致，同时也采用西洋文化元素做装饰，是一件中西合璧的陈设瓷。

首先，六方套瓶外瓶的外壁除颈部和镂空处施松石绿釉外其余位置均施紫金釉，使器物整体有仿金属制品的效果。

其次，瓶身从上到下共有六层纹饰，分别为如意云纹、缠枝花纹、蕉叶纹、西番莲纹、蕉叶纹、几何纹。腹部镂雕灵芝、佛手、寿桃、枇杷等瑞果纹，透过镂空处可见内瓶绘有青花缠枝花纹。这些纹饰图案可根据其各自的位置和功能分为两大类，即主题纹饰和辅助纹饰。

主题纹饰包括灵芝、佛手、寿桃、枇杷等瑞果纹等，均为明清瓷器上常见的装饰纹样，寓意吉祥。

灵芝纹是一种传统的陶瓷器装饰纹样，在六方套瓶腹部镂空六面每幅画面下部都装饰灵芝图案，均为一大一小两朵同株生灵芝，但形态各异，色彩富有变化，各有不同，画工细腻，雕刻生动。灵芝是我国古代传说中的瑞草、仙草。食用灵芝，有强筋骨、益精气的滋补作用。灵芝在中国古代民间信仰中

具有吉祥长寿、预兆着国泰民安、世事昌达的寓意。

佛手瓜纹多用于瓷器、木雕、古典家具等。佛手被称为“果中之仙品，世上之奇卉”，雅称“金佛手”。因“佛”与“福”音近，故佛手有多福之寓意，在六方套瓶中佛手瓜纹为金黄色釉配以蓝绿色叶片，色泽浓郁，造型生动逼真。

寿桃纹是明清瓷器常用纹饰，古人认为桃是长寿的象征，唐骆宾王《代女道士王灵妃赠道士李荣》诗曰：“桃实千年非易得，桑田一变已难寻。”出现在瓷器上的寿桃纹多含有吉祥寓意。在六方套瓶中桃的叶片较长，果实较小，粉白分明，色彩较淡，果实累累，立体感强。

宋代已有石榴纹装饰在瓷器上，石榴纹在元代多作为辅助纹饰装饰在器物的肩部，明清两代多与柿子、桃等组合成画面。石榴浆果近球形，熟则开裂，多籽，故古人多以石榴象征多子。在六方套瓶中石榴纹的果实饱满，色彩娇艳。

佛手纹、寿桃纹和石榴纹组成福寿三多纹，是吉祥图案。典故源于《庄子·外篇·天地》：尧观于华封，华封人祝曰“使圣人寿，使圣人福，使圣人多男子”。¹¹民间后以佛手瓜与福字谐音而寓意“福”，以桃子多寿而谐意“寿”，以石榴多籽而谐意“多男子”，三种纹饰的组合称为“福寿三多”“华封三祝”或“多福多寿多男子”，表现多福多寿多子的颂祷。

六方套瓶上另饰有枇杷、柿子、葫芦纹。这些纹饰也是乾隆朝瓷器上的常见纹饰，其也有吉祥、如意、福禄等寓意。说明乾隆皇帝对这些蕴含吉祥寓意纹饰十分喜爱。

辅助纹饰包括如意云纹、蕉叶纹、缠枝花纹、几何纹等，它们均为乾隆朝粉彩

瓷器上常用的边饰，也是中国传统瓷器上常用的辅助纹样。其中尤以器身紫金色釉上的西番莲纹最为端庄大气。西番莲纹在不同地域和不同时代有不同的名称，为大家所公认的是“番莲花”“西番莲”或“勾莲纹”。廖晓霞《中国花卉纹样的西来因素——以西番莲纹为例》一文认为：西番莲来自西洋，明清官窑的西番莲纹受巴洛克洛可可装饰风格的影响，在图案形式上最大的变革在于衬叶和枝条连接的变化、构图日益繁缛、花型日趋与实物接近。¹²六方套瓶上的西番莲纹也受到西方文化的影响，与传统的莲纹不同，六方套瓶上的莲花的画法更为写实，枝条和衬叶更为卷曲细长，构图更加饱满。因此，从纹饰特点来看，六方套瓶属于中西方文化相结合的产物。

五 结语

这件六方套瓶由唐英创制，之后陈设于颐和园西洋楼内，再后被时任英国公使额尔金的私人秘书洛克爵士攫取并带回英国，又卖给了英国大收藏家莫里逊氏收藏。直到2000年被北京市文物公司购回。这件藏品在几经波折之后终于回到了祖国，入藏于首都博物馆，并成为首都博物馆重要的典藏珍品之一。此瓶是一件经过多种复杂工艺制造而成的、精美绝伦且不可多得的室内陈设品，其造型是清乾隆早期督窑官唐英精心创制的多种夹层玲珑交泰瓶中的一种；其纹饰不仅具有多种美好和吉祥的象征意义，更体现了东西方艺术元素的交流与融合。

注释：

- 1 北京市文物局编《文物背后的故事》，北京美术摄影出版社，2007，第 29 页。
- 2 傅振伦、甄励：《唐英瓷务年谱长编》，《景德镇陶瓷》1982 年第 2 期，第 2 页。
- 3 叶佩兰：《从故宫藏品看乾隆时期“唐窑”的新成就》，《故宫博物院院刊》1986 年第 1 期，第 37 页。
- 4 汪庆正主编《简明陶瓷词典》，上海辞书出版社，1989，第 74 页。
- 5 叶佩兰：《从故宫藏品看乾隆时期“唐窑”的新成就》，《故宫博物院院刊》1986 年第 1 期，第 37 页。
- 6 （明）王鏊：《亲政篇》，《古文观止》卷十二。
- 7 叶佩兰编《故宫博物院藏文物珍品大系·珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999，第 181 页。
- 8 叶佩兰编《故宫博物院藏文物珍品大系·珐琅彩·粉彩》，上海科学技术出版社，1999，第 182 页。
- 9 汪庆正主编《简明陶瓷词典》，上海辞书出版社，1989，第 170 页。
- 10 冯先铭主编《中国古陶瓷图典》，文物出版社，1998，第 227 页。
- 11 《庄子·外篇·天地》，孙通海译注，中华书局，2007，第 216 页。
- 12 廖晓霞：《中国花卉纹样的西来因素——以西番莲纹为例》，《艺术与设计（理论）》2013 年第 10 期，第 157 页。

青玉瓜瓠绵绵洗

张彩娟

时代：清乾隆（1736 ~ 1795 年）

尺寸：高 4.5 厘米，长 15.2 厘米，宽 11.7 厘米，花形足足径 6 厘米

清代在经历了顺治、康熙、雍正三朝近百年维护和巩固政权、恢复和发展经济生产后，到乾隆时期，政权稳定，经济发达，物质繁荣，为各类工艺美术的繁荣昌盛奠定了良好的基础。尤其是乾隆皇帝嗜玉成癖，千方百计地收藏古代玉器的同时，还不遗余力地创作新品种，使乾隆年间的玉器制作水平，达到了中国历史上玉器制作工艺的顶峰，不惜工本、精雕细琢的“乾隆工”应运而生，在追求传统琢玉尽善尽美的同时，也接受了外来文化的影响，引进和仿制了外域的玉质艺术品，其中最著名的就是“痕都斯坦”玉器。

一 墙外开花墙内香的痕玉

痕都斯坦玉器产生发展的历史，并不十分清楚，但其作品的艺术风格，具有明显的阿拉伯艺术特征，以及受波斯艺术的影响，是可以肯定的。据杨伯达先生考证痕都斯坦玉器进入清宫内廷，应在乾隆十六年（1751）至乾隆二十四年（1759）之间。¹北京故宫李久芳先生考证痕都斯坦玉器进入宫廷的时间是在“乾隆二十一年（1756），统治新疆南部的大小和卓曾遣使贡进玉盃一件，这是清代具有阿拉伯艺术风格的玉器首次进入内廷”。²自此以后，

痕都斯坦玉器源源不断通过呈贡、贸易等途径进入宫廷。因其器形独特别致、胎体薄如蝉翼、纹饰具有浓郁的异域风格，很得乾隆皇帝欣赏。他不仅亲自考订了“痕都斯坦”的地望与译名，还写了数十首赞美痕都斯坦玉器的御题诗。据台北“故宫”邓淑苹先生统计，在“《清高宗御制诗文全集》中，诗题有‘痕都斯坦’字样的共约五十六首，但综合诗题、诗的内容等判断，述及自新疆地区贡入清廷玉器的诗与文共七十二首（篇）”³。其内容大多为赞美之词，其一，赞美痕都斯坦玉器工艺细致精妙，如“痕都捞玉出河滨，水磨磨成制绝伦”⁴“细如毛发理，浑无斧凿痕”⁵。其二，赞美痕都斯坦玉器胎体玲珑薄透，如“在手疑无物，定睛知有形”⁶“西昆玉工巧无比，水磨磨玉薄如纸”⁷。其三，赞美痕都斯坦玉器器形、纹饰独特，如“玉瓢一握如瓜瓣，有蒂有叶还有花”⁸“半匡茭荷叶翻上，一朵蔷薇花承底”⁹。这些诗句充分表达了乾隆皇帝对痕都斯坦玉器细致入微的观察和他的艺术欣赏品位。

二 器成瓜形，可水可浆

但也有与上述诗句不尽相同的，如下面这首作于乾隆三十九年（1774）题为《咏痕都斯坦玉瓜瓣饮器》的御题诗：“天方瓜样夥，此器肖瓜形。瓢讶留斯白，皮宁藉彼青。一花承妥帖，五瓣列匀停。贮水郑门市，擎浆裴驿亭。种疑召家圃，泣匪楚王庭。绵绵虽微雅，冥夷亦惕经。”¹⁰这首御制诗虽然前三联是描述一件痕都斯坦玉器的形、色、纹，但后三联则是借题发挥，彻底走出了单纯对

痕都斯坦玉器形、色、纹赞美的窠臼。

这首御题诗琢刻在一件痕都斯坦风格的青玉瓜瓟绵绵洗（图1、图2）上。这件青玉五瓣瓜形洗用料正如乾隆皇帝御题诗中所说“皮宁藉彼青”，是和田青玉中品质最高的。说它品质高，主要有二：其一，玉色是明亮而柔和的天青色，与常见的和田青玉的青色中或多或少有些黄或灰的色调不同，没有丝毫的暗哑和灰暗，和白玉相比又多了些许石的沉着与水的灵动；其二玉质纯净细腻而又温润如脂，除了器口部有一处长2~3厘米的绺裂外，通体再无任何瑕疵，透过玲珑微透的器壁，可以看到玉料内均匀地布满了星星点点美丽的石花。琉璃等人工材质，虽以纯净见长，但若薄透，内中则空无一物，索然无味。天然材质，若石花太重，不仅影响材质的细腻，也会使其颜色暗哑，缺乏生动和灵气。痕都斯坦玉器多选择青玉、碧玉成器，喜欢采用镶嵌彩色宝石等工艺，或许是用来弥补器壁薄透对质感美的影响吧！

青玉瓜瓟绵绵洗与中国传统玉器造型讲究规整对称不同，器形呈贝壳状，并纵向分成不等分的五瓣，每瓣横向、纵向都由流畅而优美的弧线构成，而且内壁、外壁兼工带作，内凹外凸或内凸外凹互相呼应。纵向的弧线在瓜蒂处聚拢呈旋涡状，并附着一片带齿边的茭苳叶。洗足是一朵盛开的六瓣花朵，花瓣边缘微卷，并琢有纵向平行凸棱，如此处理使花朵变得柔韧而生动。

试想青玉瓜瓟绵绵洗内若注入乳白色的液体，宛如一枚剖开的瓜，青青的瓜皮包裹着白白的瓜瓤，而在瓜蒂上附着的叶子和瓜下盛开的花朵，都带着从瓜蔓上刚刚摘下的清新和鲜美，那情形与乾隆御题诗前三联“天方瓜样夥，此器肖瓜形。瓢讶留斯白，皮宁



图1 清代乾隆青玉瓜瓞绵绵洗

图2 清代乾隆青玉瓜瓞绵绵洗（外底）



藉彼青，一花承妥帖，五瓣列匀停”竟是十分地贴切。

但乾隆皇帝写诗并没有停留在对这件痕都斯坦玉器外形的描述和赞美上，接下来，乾隆皇帝充分挥洒他在汉语和古典诗词方面的才情，着力于引经据典地宣扬他的帝王之术和道德说教。“贮水郑门市，擎浆裴驿亭。种疑召家圃，泣匪楚王庭”两联，一句一典，暗藏锋机。

“贮水郑门市”，典出东汉班固撰《汉书·盖诸葛刘郑孙毋将何传》¹¹：“郑崇字子游，本高密大族，世与王家相嫁娶。”郑崇出身名门望族，汉哀帝时官至尚书仆射，为官正直，敢于直谏，颇得汉哀帝赏识，“数求见谏争，上初纳用之。每见曳革履，上笑曰：‘我识郑尚书履声’”。后因反对汉哀帝封傅太后从弟为侯等事屡谏，得罪于傅太后，遭汉哀帝指责讥谤，“君门如市人，何以欲禁切主上？”崇对曰：“臣门如市，臣心如水，愿得考覆。”其结果是“上怒，下崇狱，穷治，死狱中”。

郑崇以“臣门如市，臣心如水”，表白自己虽身在高位，处宦海风云之中，来往交通，满目纓簪，所谓门庭若市。但为官廉正，心境像水一样清白纯净，所谓心静如水。

用玲珑剔透的青玉瓜瓟绵绵洗来盛贮郑氏心如止水之水，真可谓清清白白、相得益彰。乾隆皇帝在此显然是要彰显郑崇清白为官的政治品格和清静如水的人生境界。用一件自己喜欢的艺术品来诠释自己赞赏的崇高品质，乾隆皇帝真的是出神入化。

“擎浆裴驿亭”，典出后晋刘昫撰《旧唐书·裴炎传》¹²。“裴炎，绛州闻喜人也。少补弘文生，每遇休假，诸生多出游，炎独不废业。岁余，有司将荐举，辞以学未笃而止。在馆垂十载，尤晓《春秋左传》及《汉

书》。擢明经第。寻为濮州司仓参军。累历兵部侍郎，中书门下平章事、侍中、中书令。”唐高宗晚期拜相，辅佐皇太子李显，是为顾命大臣。后因反对太后武则天临朝称制，竭力维护李唐王朝的正统，裴炎与武氏矛盾日深，终遭杀身之祸，于武则天光宅元年（684）被诬以谋反，处斩于洛阳都亭驿前街。“炎初被擒，左右劝炎逊词于使者，炎叹曰：‘宰相下狱，焉有更全之理。’竟无折节。及籍没其家，乃无僦石之蓄。”裴炎用自己的一生演绎了对李唐王朝的忠贞不贰，清贫为官、大义凛然的气节，其生前所作《猩猩铭》¹³更是以一群猩猩明知是人们设下的圈套，但经不住酒浆的诱惑，直至被人们擒获的寓言，说明了贪则胆大、贪则妄为、贪则智昏、贪则杀身的道理。

乾隆皇帝在此，明以青玉瓜瓟绵绵洗擎裴氏之浆，暗以裴氏之文告诫臣下，要扎紧道德的篱笆，抗拒诱惑，戒除贪欲，廉洁奉公，免遭杀身之祸。

“种疑召家圃”，典出《史记·萧相国世家》¹⁴：“召平者，故秦东陵侯。秦破，为布衣，贫，种瓜于长安城东，瓜美，故世俗谓之‘东陵瓜’，从召平以为名也。”后以“召平瓜”为安贫隐居或弃官归隐之典。“东陵瓜”“邵侯瓜”“邵平瓜”“青门瓜”“召家圃”等典同出一源。

中国古代文人士大夫是国家政治的直接参与者，同时又是社会上层文化艺术的创作者和继承者，有“达则兼济天下，穷则独善其身”的功业观，或遇到朝廷腐败、政治黑暗之时，或在仕途坎坷、怀才不遇之际，多选择逃离政治权力中心，或纵情于山水，或隐居于田园，以渔樵耕读为乐。从三国时的阮籍、东晋陶渊明、北周庾信、唐李白、宋

陆游，到明代朱希晦等，历代文人雅士皆有用此典的诗文传世。如东晋陶渊明在他的《饮酒二十首》其一写道：“衰荣无定在，彼此共生之。邵生瓜田中，宁似东陵时。寒暑有代谢，人道每如兹。达人解其会，逝将不复疑。忽与一樽酒，日夕相欢持。”表达出作者对自然界寒暑交互、衰荣更替的感慨，对世间祸福相倚、世事无常的无奈，以及自己与世无争、安贫乐道的人生态度。

不知乾隆皇帝是否赞赏陶渊明的弃官归隐人生观，但身为天子的他，在日理万机困顿之时，是否曾经羡慕过陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的闲云野鹤般的生活呢？这个问题无从考证，也许他只是借东陵瓜来形容这件青玉瓜瓟绵绵洗完美的外形罢了。

“泣匪楚王庭”，更是来自一个大家都十分熟悉的“卞和泣玉”的故事。典出《韩非子·和氏》：“楚人和氏得玉璞楚山中，奉而献之厉王，厉王使玉人相之，玉人曰：‘石也。’王以和为诳，而刖其左足。及厉王薨，武王即位，和又奉之璞而献之武王，武王又使玉人相之，又曰‘石也’，王又以为和为诳，而刖其右足。武王薨，文王即位，和乃抱其璞而哭于楚山之下，三日三夜，泣尽而继之以血。王闻之，使人问其故，曰：‘天下者刖足者多矣，子奚哭之悲也？’和曰：‘吾非悲刖也，悲夫宝石而题之以石，贞士而名之以诳，此吾所以悲也。’王乃使玉人理其璞而得宝焉。遂命曰：‘和氏之璧。’”

在这里玉璞虽然两度被斥为普通的石头，但终遇楚文王，经雕刻加工后显现天下至宝的本色，以事喻理，坚贞忠诚之士要审时度势，才得以施展才华，而君主更需要运用“帝王之术”，知人善任，量才而用，方能人尽其才，悉用其力，如此君圣臣贤，达

到天下大治。

纵观以上四则典故，均以人臣忠诚不贰、贞良死节为主题，反映出乾隆皇帝作为封建社会最高统治者，为了加强皇权，除了用“法”“术”“势”来统驭臣下，也会以诗文的艺术形式，喋喋不休地说教，传达出自己的意念，教化臣下，以达到“润物细无声”的效果。

最后一联，乾隆皇帝又回到器物本身“绵绵虽微雅，寔夷亦惕经”。“瓜瓟绵绵”一词，出于《诗·大雅·绵》“瓜瓟绵绵，民之初生”，讲述了一个民族迁徙、繁衍、昌盛的故事。“瓜瓟绵绵”后来演变成一个祝颂子孙昌盛、繁衍不绝的吉祥词。在这里乾隆皇帝望形生意，以此赋予器物以美好的器名和寓意。

三 形意相得，亦饮亦鉴

最后还有一个器物的定名问题，在前面我们称其为“青玉瓜瓟绵绵洗”或“青玉五瓣瓜形洗”，只是延续使用了博物馆文物账上的旧名或俗称，揣测原定名者一方面根据其造型和大小未必适合作饮器，另一方面定名为“洗”，作为文房用具，更显高雅，并因其形如瓜而乾隆御题诗中有“瓜瓟”二字，故而采用此名。可是根据《清高宗（乾隆）御制诗文集》四集卷九所记，乾隆皇帝曾明确将其定名为“痕都斯坦玉瓜瓣饮器”。

其实，无论是从乾隆皇帝定名为“饮器”，还是今人定名为“洗”，都是出于臆度，器物的原始用途和名称，已无人知晓。但根据目前存世的痕都斯坦玉器多是杯、碗、盘、盒等实用器的事实和痕都斯坦玉器收藏家、

研究者乾隆皇帝的观点，以及参照台北“故宫”同类型器物的定名¹⁵，将该器定名为青玉瓜瓣杯也许更确切些。

清史学者戴逸先生在评论乾隆皇帝时，说他是一个“既仁慈，又残暴；既英明，又短视；既充满巨大智慧，又浅薄虚荣的帝王”。¹⁶显然戴逸先生认为乾隆皇帝是一个性格极为复杂的人。他所作诗文虽多，但多为应时应景之作，没有太多的文采。但乾隆皇帝主张诗以言志，贵有神韵，“机务之暇，无他可娱，往往作为诗、古文、赋。文赋不过数十篇，诗则托物寄情，朝吟夕讽。其间天时农事之宜，莅朝将事之典，以及时巡所至，山川名胜，

风土淳漓，莫不形诸咏歌，纪其梗概”¹⁷。昭连在《嘯亭杂录·纯庙博雅》中道：“纯庙天纵聪慧，揽读渊博，万几之暇，惟以丹铅从事。御制诗五集至十余万首，虽自古诗人词客，未有如是之多者。美意诗出，令儒臣注释，不得原委者，许归家涉猎，然多有翻瓿万卷莫能解着。然后上举其出处，以博一笑。诸臣无不佩服。”通过解析这首琢刻于青玉瓜瓣杯上的御制诗的诗里诗外，我们可以看到乾隆皇帝深厚的古典文学修养和文人雅士舞文弄墨的情趣，同时也能品味出寓于诗中的封建帝王褒扬的为君为臣之道，以及以器为用，以诗为记，以史为鉴的创作理念。

注释：

- 1 杨伯达：《清代宫廷玉器》，《故宫博物院院刊》1982年第1期。
- 2 李久芳：《清代琢玉工艺概论》，《中国玉器全集》，河北美术出版社，2005。
- 3 邓淑苹：《台北故宫藏伊斯兰风格玉器简介》，《中国隋唐至清代玉器学术讨论会论文集》。
- 4 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》三集卷九十。
- 5 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》三集卷七十七。
- 6 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷二十三。
- 7 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷十八。
- 8 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷九。
- 9 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷十八。
- 10 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷九。
- 11 （东汉）班固：《汉书·盖诸葛刘郑孙母将何传》，中华书局，1962。
- 12 （后晋）刘昫：《旧唐书·裴炎传》，中华书局，1975。
- 13 姚铉：《唐文粹》卷七十八。
- 14 （汉）司马迁：《史记·萧相国世家》，中华书局，1959。
- 15 邓淑苹：《台北故宫藏伊斯兰风格玉器简介》。
- 16 戴逸：《清高宗（乾隆）御制诗文全集（序）》，《清高宗（乾隆）御制诗文全集》，中国人民大学出版社，1993。
- 17 戴逸：《清高宗（乾隆）御制诗文全集（序）》，《清高宗（乾隆）御制诗文全集》，中国人民大学出版社，1993。

白玉花叶蕃莲纹碗

闫 娟

时代：清乾隆（1736 ~ 1795 年）

尺寸：碗高 5.1 厘米，口径 9.2 厘米，每只重 45 克

首都博物馆藏有一对白玉花叶蕃莲纹碗（图 1、图 2），此对玉碗为白玉质，乃使用一块玉料琢制而成。口微撇，内壁光滑，外壁上层雕刻卷草纹及五瓣花，下层则装饰外凸内凹的细瓣蕃莲纹，花叶缱绻，碗足亦为蕃莲纹造型。这对碗莹润细薄，花叶繁复而细腻，碗壁极薄，壁薄不足 1 毫米，但上面所雕刻纹饰抚上有凹凸之感，亦使整体纹饰显得生动而立体。从内壁可以看到外壁之花纹，实在符合乾隆帝“抚外影瞻内，花擎叶反披”¹之赞美。

乾隆皇帝的这句诗其实是为赞美痕都斯坦玉器所作。可以说，这种来自异域的玉器，在清中期之后对中国传统的玉雕文化影响极为深远，并为乾隆帝所钟爱。

一 痕都斯坦玉器与仿痕都斯坦玉器

“痕都斯坦”这一地名，由乾隆皇帝亲自考证后得出。18 世纪中叶，即乾隆二十年（1755）至二十四年（1759），清军先后平定准格尔汗国及大小和卓兄弟，统一了“准部”与“回部”，恢复了清朝对新疆地区的统治。清军在征战期间，获得数件来自天山南北路的玉器作品，这些玉器不仅是贡品，而且能体现乾隆帝统一新疆的“武功”，因此更加受到乾隆帝的重视。之后，新疆地区成为中国与南亚、西亚文化交流的必经之地。

乾隆三十三年（1768），叶尔羌办事大臣旌额里进贡了一对印度北部制作的花叶纹玉



图1 白玉花叶蕃莲纹碗（一对）



图2 白玉花叶蕃莲纹碗

盘，乾隆帝十分喜爱，在《天竺五印度考讹》一文中考证，制作这种玉器的地方为“痕都斯坦”，并将文章的一部分和一首题为《题痕都斯坦双玉盘》的御制诗分别刻在这一对玉盘的盘心处。此后，他将这种贡入的雕有花叶纹的玉器，皆称为痕都斯坦玉器。

乾隆帝的全部关于玉器的御制诗中，共有约 56 首是关于题咏痕都斯坦玉器的，其内容不仅涉及痕都斯坦玉器的名称、器型、装饰、工艺，还充满了乾隆帝本人对这种玉器的青睐之情。痕都斯坦玉器具有薄胎、打磨工艺精湛、花叶纹繁复精致等特点，在乾隆帝咏赞痕都斯坦玉器的诗句里，亦有围绕着这些特点的赞美，“抚触不留手”认为其是“水磨”，称得上“鬼工”“仙工”，像“在手疑无物，定睛知有形”²，如“细如毛发理，浑然无凿痕”³等，赞痕玉的工艺精湛、体薄剔透。他对这种玉器多加赞赏，认为其工艺技巧更甚于苏州玉工，“水磨天方巧，专诸未足论”。

根据邓淑苹先生的研究，痕都斯坦玉器更为准确的名字应为伊斯兰玉器，因为根据乾隆帝的考证，“痕都斯坦”仅特指北印度，即莫卧儿帝国。而实际上，从目前的实物特点分析，我们看到的痕都斯坦玉器，其产地并不单一，分别有中亚、南亚、西亚至东欧。

几个地区所制造的伊斯兰玉器的特点并不相同。中亚地区东到新疆，西至里海。这一地区所做玉器器壁较厚，抛光工艺较差，琢制粗糙，多光素无纹，常见的有碗、盘。乾隆二十四年（1759）他平定大小和卓部之后所得到的玉盘，就是中亚地区制作的伊斯兰玉器。南亚地区的伊斯兰玉器可分为两个部分，即典型的莫卧儿帝国玉器和南亚其他土邦所做的非典型莫卧儿帝国玉器。1526 年

巴布尔建立莫卧儿帝国，这个帝国最为强盛的时期疆域横跨印度、巴基斯坦及阿富汗的东部。在 17 世纪贾汗吉和沙加罕两代帝王的大力发展下，其玉雕艺术达到巅峰，典型的莫卧儿帝国玉器融合中国、中亚、印度、欧洲等地的玉雕工艺特点，以花叶纹、瓜果纹、马首、羊首等为题材，创造出存世最为精美的伊斯兰玉器。西亚至东欧地区的玉器主要是指奥斯曼帝国所制作的玉器，奥斯曼帝国的玉雕艺术受到莫卧儿帝国的影响，相比于典型的莫卧儿帝国玉器，奥斯曼帝国所做的玉器器壁更薄，线条更为刚硬，和莫卧儿帝国一样亦有镶嵌金丝或宝石类的器物。

正是由于乾隆帝对这种异域玉器的钟爱，从乾隆三十三年（1768）开始，回部领袖及驻疆大臣开始源源不断地向北京进贡这种玉器。随后，为了讨好皇帝，身处中央的各级官员也纷纷呈贡痕都斯坦风格的玉器。这大大刺激了市场对这种玉器的需求。乾隆四十三年（1778），一件震惊清廷的贪墨案揭开了仿造痕都斯坦玉器现象的面纱。驻叶尔羌大臣高朴⁴，倚仗其皇亲国戚的身份，利用职权，串通江南商人对当地出产的玉石进行偷采贩卖，贪墨数量巨大，这是一起私鬻玉石的大案。除了私贩玉料，还在衙署内雇用苏州等地的玉工来仿造痕都斯坦玉器。在此对高朴的贪墨案不做过多的讨论，而是经由这一案件，我们第一次看到仿制的痕都斯坦玉器出现于史料记载中。

高朴因贪墨被惩处，但仿造痕都斯坦玉器的风尚并没有消失，甚至痕都斯坦风格逐渐与中原玉器的风格和器形相融合，产生了一类工艺精湛带有伊斯兰风格的玉器新品。首都博物馆藏的这一对白玉花叶蕃莲纹碗正是这样的仿痕都斯坦玉器的代表。

二 白玉花叶蕃莲纹玉碗的特点

为何认为这对白玉花叶蕃莲纹玉碗是仿制的痕都斯坦玉器呢？

第一，从器形上来说，这对玉碗的造型特点是典型的中原地区风格：深腹、口微外撇。这对玉碗的大小和器型与中原地区饮茶所用盖碗形制相近，唯碗足做成蕃莲花瓣形。

而典型的伊斯兰玉器的玉碗器形，器壁较薄，撇口，体量较中原地区的碗要大，有些带双柄。特别是腹壁比中原玉碗薄这一点，是符合伊斯兰文化特点的。

第二，玉碗所琢刻的花叶纹不具有典型性。根据邓淑苹先生的研究，这对碗上半部分所琢刻的花叶纹，应是变形的茛苕叶纹饰，而典型的莫卧儿帝国的茛苕叶纹饰可见图3。此外，除了变形的茛苕叶还有缠枝花卉，这种组合花纹在典型的莫卧儿帝国及奥斯曼帝

国玉器中均十分少见。腹壁上的细瓣纹看起来更像是中国传统玉碗、玉杯装饰上常见的菊瓣纹，也有专家认为这是细瓣蕃莲纹。碗足底部那颇具伊斯兰风情的蕃莲花纹亦与伊斯兰玉器上的莲纹有所不同（图4）。

第三，我们以往对痕都斯坦玉器鉴定的一个要点就是，痕都斯坦的玉器一般胎壁非常的薄。而莫卧儿帝国和奥斯曼帝国所制作的伊斯兰玉器，也确实具有器壁莹薄这一特点，但这并非判断是否为伊斯兰玉器的唯一条件，仍然要结合器形和纹饰等，才能判断是不是一件真正的伊斯兰玉器。

此外，中原地区的玉工并非没有实力制作薄胎玉器，而是因为长期以来我们传统的用玉和赏玉观念更讲究玉石的温润之美。受儒家文化及君子以玉比德观念的影响，玉雕工艺要尽力展现玉石的润泽之美。早在清代以前，我们的工匠就已经可以制作薄胎玉器了。



图3 典型莫卧儿风格的玉器上的茛苕叶纹（引自《国色天香—伊斯兰玉器》）



图4 碗足的蕃莲纹

制的痕都斯坦玉器。但观察分析能得到乾隆帝青睐并题诗的器物，基本是莫卧儿帝国所制作的最为精美的玉器。我们不妨推测，乾隆帝当时或许已经对伊斯兰玉器有一定的甄别能力了。

今天，对于完全照搬却又漏洞百出的赝品和融合了伊斯兰风格的新风尚中国式仿痕都斯坦玉器精品，我们也应当用不同的态度来分别看待。

正是因为不断发生着民族融合，发生着不同玉雕文化之间的碰撞，才有了悠远绵延而又不断迸发新活力的中国玉文化。

三 总结

然而，由苏州玉工仿作的痕都斯坦玉器，虽然从风格上来讲并不纯粹，但亦是将中国玉雕的特色与伊斯兰玉雕相结合，工艺精湛出色，也是清乾隆时期中国玉文化的一股新风。

仿痕都斯坦玉器除了前面说的这种工艺精湛，结合中原玉器与伊斯兰玉器的作品外，还有一部分则是完全按照由南亚、西亚等地传入的伊斯兰玉器仿造而成的。这些玉器因为工艺上无法完全复制，或图样记录不清等问题，在纹饰、形制和细节处理上露出纰漏。这部分玉器，工艺粗糙的多是新疆当地玉工仿制，工艺较为细腻的则多是苏州工匠所制。

乾隆帝于三十三年（1768）收到的那一对玉盘是典型的莫卧儿帝国玉器，后来进贡的痕都斯坦玉器数量越来越多，其间不乏仿

对于首都博物馆藏的这对白玉花叶蕃莲纹碗，长期以来，我们都根据它的工艺和纹饰，认为它具有伊斯兰玉器的典型特点，是痕都斯坦玉器。此次写作过程中，通过北京故宫和台北“故宫”的专家老师的指导，加深了对伊斯兰玉器的认识和理解，将这对白玉花叶蕃莲纹碗认定为国内玉工制作的具有伊斯兰风格的玉器。

这一对白玉花叶蕃莲纹碗，结合了中原玉器与伊斯兰玉器两种玉器文化的特点，成为18世纪后半段出现的中国玉器的新风尚，既体现了清代玉雕艺术在此时期的水平，也显示了中西方文化碰撞交流的结果，值得我们细细地鉴赏品味。

注释：

- 1 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》五集卷四十七。
- 2 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》四集卷二十三。
- 3 《清高宗（乾隆）御制诗文全集》三集卷七十七。
- 4 高朴，镶黄旗满洲人，是乾隆帝的宠妃慧贤皇贵妃高佳氏之侄、文渊阁大学士高斌之孙；其堂叔高晋，任两江总督、文华殿大学士；其父高恒，曾任两淮盐政，因侵蚀盐引余息数万两，于乾隆三十三年（1768）被正法。但高朴仍受到皇帝的恩宠，乾隆三十七年（1772）年四月由给事中晋升为都察院左副都御史；乾隆三十八年（1773）又兼署工部左侍郎、兵部左侍郎、礼部右侍郎；乾隆四十一年（1776）以兵部右侍郎衔出任叶尔羌办事大臣。乾隆四十二年（1777）二月高朴到新疆就职后，就开始贪污偷运采买玉石，后于乾隆四十三年（1778）被当地回民告发后败露。

缙金十二章龙袍

迟海迪

时代：清乾隆（1736 ~ 1795 年）

尺寸：身长 158 厘米，两袖通长 200 厘米，胸围 136 厘米

引言

缙金十二章龙袍（图 1、图 2），是首都博物馆收藏的一件传世织绣精品，年代约为清乾隆中后期。龙袍通体以四色缙金工艺缙织而成。形制为直身式长袍，圆领，右衽大襟，烙袖，并接马蹄袖，四开裾，缀五枚铜鎏金龙纹扣绊。以黄色二龙戏珠团龙纹绫料为里衬。正身以明黄色为底色，烙袖、马蹄袖和领缘为石青色，通体纹饰为四色缙金色。袍身缙织九龙，前胸、后背及左右肩各一条正龙，下摆前后各有两条行龙，底襟（大襟内）一行龙。龙纹之间饰十二章纹、如意云纹、蝙蝠纹、寿字纹等；领缘及马蹄袖部分又缙饰八小龙，以花卉纹织金锦包边；前后下摆及两袖端缙织海水江崖纹、杂宝纹等；地纹为“卍”字纹。此件龙袍属清朝皇帝御

用吉服中的一种，主要于重大吉庆节日、筵宴及祭祀等场合穿着。

笔者通过对龙袍的仔细观察，并结合对清代史料的查阅、分析，对首都博物馆收藏的这件御用缙金十二章龙袍进行解读阐述。

一 吉服一套涵万物

古代的宫廷服装不仅是遮体、御寒的衣物，还有一种具有多种象征意义的“礼器”。它反映着各个时期人们的社会状态、民俗民风、宗教信仰、审美情趣等方方面面的文化内涵。随着封建社会的不断发展，明清时期特别是到了清中期，冠服制度被列入清代典制之中，约束着上至皇帝下到黎民百姓的穿着佩戴。其中，



图1 清缂金十二章龙袍（正面）



图2 清缂金十二章龙袍（背面）

等级规格最高的当数宫廷服饰，它在清代服制中占有最重要的核心地位。

据《大清会典》等清代典制文献记载，清代皇帝服饰可分为礼服（包括瑞罩、袞服和朝袍，在祭祀、朝会等重大典礼上穿着）、吉服、常服（一般性较正式场合穿着）、行服（外出巡狩服装）、雨服、戎服（又称大阅甲，检阅八旗军队时穿着）、便服（日常服装）等。这些服饰用于祭祀、朝会、节庆、巡行、日常起居等各种场合，兼具礼仪性和实用性的特点。其中吉服又称“彩服”“花衣”，是在吉庆节日、筵宴及祭祀等重大场合穿用的服装，包括吉服冠、吉服带、袞服和吉服袍。本文所讨论的“龙袍”即为吉服袍。龙袍有时会单件使用，根据需要也会与袞服配套穿着。

二 龙袍的服制与形制

中国古代社会有森严的等级制度，而服饰则是这种等级制度最直观、最强烈的外在表现。据《大清会典》和《皇朝礼器图式》等清代冠服制度规定，从皇帝、皇子、亲王、贝勒至官九品，划分为多个等级，每一等级的冠、服、带、朝珠等配饰均有细则；女眷中皇太后、皇后、嫔妃至命妇的服冠、朝珠、配饰等也各有规定。无论上朝议事、祭祀喜庆典礼，还是日常生活，都被政治化以体现对皇权的维护。服饰制度的条律规章之庞杂浩繁和琐细详致超过了以往各个朝代，突出地反映了清代服饰被作为统治工具的社会职能。

清代统治者为了保持满族的传统习俗和文化，在服装形制方面主要沿用满族服饰传统，龙袍也不例外。龙袍采用满族袍服的形制，圆领，右衽大襟，烙袖，并接马蹄袖，四开裾的直身式长袍。其中“烙袖”和“马蹄袖”这种衣袖和袖口的样式，源于满族生活中既要便于骑射又要御寒的着装需求。将其融到清代服饰中，成为清代皇家服饰的一大特色，意为尊重祖先。“烙袖”又称“接袖”，装饰在正身与袖口之间即小臂部位，多为石青色。本件龙袍用石青色丝线与赤圆金捻金色丝线缉织青、金双色横向条纹，以表现《大清会典》所谓“烫褶素接袖”的效果。“马蹄袖”是指袖头呈半圆形，手背部较长，手心内侧部较短的袖口样式，因其形似马蹄故得名。马蹄袖平日绌起，行礼、出猎、作战时则放下，覆盖手背。

清代服饰在保持本民族服装特色的同时，也注重吸收汉族服制的文化因素。纹饰方面，乾隆时期在制定服制时主张“润色章身，即取其文”，把龙纹、十二章纹、海水江崖纹、杂宝纹、如意云纹、蝙蝠纹、吉祥文字纹、“卍”字纹等多种汉族的传统纹饰列为宫廷服装的主要纹饰，并根据身份等级逐一规定细则。而在色彩方面，《清史稿·志七十八·舆服志》记载：“龙袍，色用明黄。领、袖俱石青，片金缘。绣文金龙九。列十二章，间以五色云。”这说明清代对龙袍的色彩也有十分严谨苛刻的规定。首都博物馆藏的这件缂金十二章龙袍的底色为明黄色，领、袖用石青色，九条龙纹与十二章纹等纹饰均用缂金工艺而显金色，与典制相符，为皇帝御用服装。这件龙袍在外形上采用满族服饰的形制，在纹饰、色彩方面运用了汉族帝王的服饰元素，是满汉民族文化相融合的实证。

三 龙袍的纹饰

首都博物馆馆藏的这件缙金十二章龙袍，纹饰可分为主体纹饰和地纹两种。主体纹饰包括：九条大型龙纹、领缘及袖口处的小型龙纹、十二章纹、海水江崖纹、杂宝纹、如意云纹、蝙蝠纹、吉祥文字纹等其他纹饰；地纹为“卍”字纹。主体纹饰均以四色缙金工艺为主，地纹则以缙丝技法织造。龙袍纹饰既有吉祥的寓意，又是皇权的象征。

（一）龙纹——帝后御用的专属标志

龙是中华民族图腾与象征。其形象被描述为骆头、蛇颈、鹿角、龟眼、鱼鳞、虎掌、鹰爪，它虽无翼却能乘云上天，布云施雨，乃鳞虫之长，象征祥瑞。“中国流传的古代神话中，常把对人类发展具有盖世贡献的英雄和领袖人物尊奉为神，同时也视他们

为龙或龙的化身。”¹ 皇帝则被人们视为“真龙天子”，皇族后裔是“龙子龙孙”“龙种”。龙纹也渐被皇家所垄断，作为帝后服饰最显著、最高贵的标志性专属纹饰，代表着皇权的至高无上和神圣不可僭越。

本件龙袍上的龙纹分为正龙（图3）和行龙（图4）两种。正龙又称坐龙，特征为龙头正面向前，龙身盘绕而坐，一团威严，象征天下太平、江山安定、皇权稳固，是最为尊贵的龙纹形象。行龙又称游龙、走龙，呈侧身腾飞之态，似动而非动，极富活力，其寓意为忠谨效命。

龙袍正身共缙织九条龙纹，分布状况：前胸、后背及两肩各缙织正龙一条，下摆前后各有行龙两条，底襟处（掩在大襟底下的部分）缙行龙一条。由于九是奇数，在服装纹样的排列上很难达到传统审美标准中的纹饰对称要求。无论从龙袍的前身或后背单独看时所见的都是五条龙纹，与传统观念中的九五之数²正好吻合，故又有了“九五之尊”的暗喻。清朝作为一个少数民族政权，能把



图3 清缙金十二章龙袍局部纹饰之正龙



图4 清缙金十二章龙袍局部纹饰之行龙

服饰制度与博大精深的汉族文化内涵结合运用得如此契合，实属不易。

此外，龙袍还缙织小型龙纹共八条，分布在：领缘前后各一正龙，左右各一行龙，交襟处左右各一行龙，袖端各一行龙。

（二）十二章纹——等级分明的纹饰体现

龙袍周身还缙织有十二种特殊的纹饰，它们风格相似，形状各异，史料称其为十二章纹。包括日、月、星辰、山、龙、华虫、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻。

所谓“章”主要指服装上区别尊卑的不同文采，亦特指贵族祭服上的标志图案。历史上人们逐渐把对自然的崇拜和精神信仰结合起来，将某些含义赋予特定的符号，并将这些符号以绘、绣、织的形式装饰在服装表面以体现某种思想理念。到了周代后期、春秋战国之交，冠冕服制被纳入“礼治”的范畴。从此之后“章服”成了礼仪的一种表现形式。

史料中关于“十二章”的明确记载最早出现在《尚书·虞书·益稷》中：“予（舜）欲观古人之象，日月星辰山龙华虫作会宗彝藻火粉米黼黻絺绣以五采彰施于五色，作服，汝明。”但对于这段史料，历朝史学家做过多种解释，说法不一，始终未有定论。

本件龙袍的十二章纹具体情况是：“日”内有金鸡，“月”内有玉兔，分位于左、右两肩之上，“星辰”为三连星形，位于胸前领口下方，此三章纹取其照临之意；“山”与“星辰”位置呼应，位于后背领口下方，取其镇定之意；“黼”为斧形，取其决断之意，“黻”形若两弓相背，取其辨明之意，此二章位于前胸左、右两侧，对称排列；“宗彝”

形为一对用于宗庙祭祀的彝樽，分绘虎、雉（雉为体形较大的长尾猴）二兽，取其孝意，“藻”为水草，取其洁净之意，此二章位于袍服前身下摆之上左、右两侧，对称排列；“龙”为一升一降两龙相对，取其变化之意，“华虫”为雉形，取其华丽文彩之意，此二章位于袍服后背左右两侧，对称排列；“火”为火焰，取其光明之意，“粉米”形为米粒状，取其养育之意，此二章位于袍服后身下摆之上左右两侧，对称排列（表1）。

通过梳理文献可知，隋以前对十二章纹排列记载甚少。³而根据早期帝王画像来看，其中表现的章纹数量与位置也不固定。直至明代，冕服十二章纹饰的位置分布才有了具体规定，自明太祖洪武时期至嘉靖时期几经改制，最终明世宗将其确定为“衣六章，裳六章”。而在排列方式上，明朝历代明确规定且始终未变的，是多数章纹呈左右对称式的重复排列。这种明代风格的十二章纹样，在龙袍上的表现也得到了实物的印证，如明定陵出土的明神宗朱翊钧的袍型袞服（图5），除“日”“月”二章分列左右肩对称，“星辰”与“山”位于前胸、后背相呼应，余下八章均呈左右对称式重复排列。其中“龙”在肩部左、右两侧对称排列；“华虫”在袖后两两成组，并左右对称式排列；“宗彝”“藻”“火”“粉米”“黼”“黻”自上而下对称排列于袍型袞服的腰部以下。这与明代上衣下裳式冕服的十二章纹饰排列方式——“衣六章，裳六章”，亦为相同。此种排列方式一直沿用至明末。

清朝初期，十二章纹样在帝王服饰上未见使用。雍正时期鲜见且制度尚不完备。乾隆二十九年（1764）《大清会典》和乾隆三十一年（1766）《皇朝礼器图式》的制定，











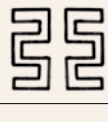







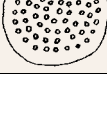
表 1 缙金十二章龙袍图案解析					
序号	名称	照片	线图	位置	图案描述及其象征意义
1	日			左肩	内有金鸡，取其照临之意
2	月			右肩	内有玉兔，取其照临之意
3	星辰			胸前领口下方	三连星形，取其照临之意
4	山			后背领口下方	山峰，取其镇定之意
5	黼			前胸左侧	斧形，取其决断之意
6	黻			前胸右侧	形若两弓相背，取其辨明之意
7	宗彝			袍服前身下摆 上左侧	一对用于宗庙祭祀的彝樽，分绘虎、雉二兽，取其孝意
8	藻			袍服前身下摆 上右侧	水草，取其洁净之意
9	龙			袍服后背左侧	一升一降两龙相对，取其变化之意
10	华虫			袍服后背右侧	雉形，取其华丽文彩之意
11	火			袍服后身下摆 上左侧	火焰，取其光明之意
12	粉米			袍服后身下摆 上右侧	形为米粒状，取其养育之意



图5 定陵出土明神宗朱翊钧的袍形袞服（复制品）

使清朝冠服制度的完备程度，达到了前所未有的高度。在《皇朝礼器图式》中，“高宗增加了山、龙、火、水藻、粉米各章，从而补齐了十二章纹样。同时，他把五联星辰章改成三联星辰章，把分离的宗彝章合二为一。这样，十二章纹样最终成为我们今天看到的各自独立的单章形式”⁴。可见，首都博物馆收藏的这件龙袍上的十二章纹各据一位、互不重复的排列形式，是在《皇朝礼器图式》定制完成后才织造出来的。根据这一特点，笔者认为这件龙袍的织造年代应不早于乾隆中后期。值得注意的是，首都博物馆这件龙袍的“日”“月”“星辰”“黼”等章纹并不完整：因剪裁需要，纹饰的局部被缝至衣领或衣襟内（见表1中对应

章纹图示）。对比故宫博物院收藏的龙袍，类似情况并不为鲜。

对于十二章纹自身的色彩，首都博物馆收藏的这件龙袍由于十二章纹饰采用缙金工艺而显金色，所以与《尚书大全》中记载十二章纹的色彩为“山龙纯青，华虫纯黄作会，宗彝纯黑，藻纯白，火纯赤”是不同的。

（三）海水江崖纹

海水江崖纹（图6）由“海水纹”和“山崖纹”两个部分组成，是以并列的倾斜直线或曲线的水波纹组成海水，水脚上装饰有波



图6 清缙金十二章龙袍局部纹饰之海水江崖纹

涛翻卷的海浪、挺立的岩石，寓意福山寿海，同时也隐含了“江山一统”“国土永固”的寓意。

（四）其他纹饰

龙袍的正身及袖口部分，还点缀了其他几种纹饰，包括杂宝纹、如意云纹、蝙蝠纹、“寿”字纹等；领缘及马蹄袖部分又缙饰八条小龙，以花卉纹织金锦包边；前后下摆及两袖端缙织海水江崖纹、杂宝纹等。

杂宝纹位于吉服袍下摆处海水纹的水脚间，是传统的吉祥纹饰。杂宝纹器物众多，

自成体系，包括祥云、宝珠、灵芝、如意、珊瑚、方胜、犀角、象牙、吉磬、画卷、书籍、“卍”字、金锭、银锭、古钱、杯、瓶、法、螺、法轮、火焰等多个种类，可任意搭配，称为“八宝纹”。本件龙袍的杂宝纹有：宝珠、珊瑚、灵芝、犀角、古钱、“卍”字、方胜、金锭等。

云纹又名卿云、庆云（图7），古时被视为祥瑞的征兆。本件龙袍上的云纹，以如意连云纹为主，和蝙蝠纹一起组合成吉祥纹样，寓意福运连绵。

同时，本件龙袍上还缙织了蕴含吉祥寓意的汉字构成的文字纹样。如“寿”字纹等。



图7 清缙金十二章龙袍局部纹饰之如意云纹、蝙蝠纹及“寿”字纹等

（五）地纹

“卍”字纹，因北魏时期的一部经书将“卍”字译成“万”字。后被寓意为集天下一切吉祥功德，“卍”字有两种写法，一种是右旋，一种是左旋（“卐”）。佛家大多认为应以右旋为准，因为佛教以右旋为吉祥，各种佛教仪式都是按右旋方向进行的。首都博物馆这件龙袍以品蓝色丝线缙织的右旋“卍”字纹作为正身地纹，每个“卍”字首尾相连，俗称万字不到头，寓意万寿无疆。“卍”字地纹与缙金工艺的主体纹饰相得益彰，错落有致。

首都博物馆收藏的这件龙袍上缙织了龙纹、十二章纹、海水江崖纹、杂宝纹、如意云纹、蝙蝠纹、吉祥文字纹、“卍”字纹等多种纹饰。简而言之，这些纹饰不仅是权力和身份地位的象征，也涵盖了人类繁衍生息的方方面面，充满了吉祥的寓意。

四 织造与剪裁

作为身份的象征，皇家服饰的华贵不仅彰显在纹饰方面，在织造与剪裁的工艺上也展现得淋漓尽致。仔细观察、研究可知首都博物馆收藏的这件龙袍地纹采用了缙丝工艺，而通体纹饰均为四色缙金工艺缙织而成，内里为黄色平纹绫料，领缘緁边为织锦缎，在装饰方面采用了刺绣、加绘等工艺技法，在成衣时经过精心剪裁、拼接图案而一次成衣。

（一）缙丝

首都博物馆收藏的这件龙袍，除緁边部位，通体采用缙丝、缙金技法织造完成。

缙丝是中国传统丝绸艺术品中的精华。缙丝的主要织造技法是通经回纬，纬线不贯通整幅，仅依图色花纹需要，通过反复回纬

换梭分色缂织,因而颜色之间会出现“水路”⁵,呈现“承空视之,如雕镂之象”的感觉,故又名刻丝。缂丝的织造均使用桑蚕丝线为原料,经线多为原色(本白色)的生丝(根据织物需要,也有使用熟丝或彩色丝的情况),纬线则用经过染色的熟丝绒线。整个织造过程极其细致繁杂,人们常用“一寸缂丝一寸金”来形容其珍贵,并赋予其“织中之圣”的美誉。

缂丝之高贵,主要因其耗费工时长。一尺见方的成品就需要织造数月时间,大幅作品则以年计。可见宋人庄绰在《鸡肋编》中“如妇人一衣,终岁方成”⁶的说法并不为过,也因此渐为历朝皇家所垄断。宋元以来缂丝一直被作为皇家御用织物,常用以织造帝后服饰、御真(御容像)和摹缂名人书画。缂丝的传世作品尚多,但存世的精品极为稀少。

缂丝技法易学难精。它不同于其他类织物遵循一定的图色规律往复编织,而是仅在经线下衬画作或书稿,用毛笔将书画轮廓勾绘于经丝面上,以梭代笔,纬线显花,“随所欲作花草禽兽状”,因此缂丝作品的优劣完全取决于工匠的书画艺术造诣高低及缂织技巧好坏。缂丝使用的是平纹织机,成品正反双面的图案互为镜像,应属于平纹织物。缂丝虽为织物,但在表现色彩丰富及立体感上却与绣品有同工之妙。有时一件缂丝作品的纬线颜色多以百计,技法又不能像刺绣可以层层上色,只能一次定型织成,因此在精确织造对花上尤需功力。缂丝较之绣品也更为坚韧耐磨,因而得以传世。

仔细观察首都博物馆收藏的这件龙袍,会发现其在缂丝中主要采用缂金技法织造完成。它通体以本白色生丝为经线,正身以明黄色为地、石青色为纹的双色丝线为纬线,

交缂“卍”字不到头地纹。又用捻金线为纹纬,缂织姿态各异的龙纹,间饰十二章纹、如意云纹、蝙蝠纹、“寿”字纹等纹饰。烙袖部位使用石青色丝线与赤圆金捻金色丝线交缂青金双色横向条纹,以表现《大清会典》所谓“烫褶素接袖”的效果。下摆为海水江崖纹、杂宝纹。就技法而言,纹饰采用缂金、平缂、掣缂、构缂、搭缂、缂鳞等技法,缂工复杂精细,配色典雅富贵。

值得一提的是本件龙袍的缂金工艺。通常缂金又称为“三色金缂法”,是将纯金、纯银先铸造成赤圆金、淡圆金和银色三种颜色的金属片,经过上万次的锤打,成为薄约0.1微米的金箔,再把金箔粘在一种特殊的纸张上切割成细丝,均匀地包裹在丝线上缂织作品,使纹饰具有闪亮夺目的效果。而首都博物馆收藏的这件龙袍,因所有纹饰部分均为缂金技艺,为了表现图案的颜色变化,丰富其立体感及明暗对比,以赤圆金捻红色丝线、赤圆金捻黄色丝线、淡圆金捻黄色丝线和银线捻本色丝线制成的四色捻金线为纹纬缂织。此种工艺在表现海水江崖纹的水脚纹理层次上尤为突出(图8)。

(二) 织成与剪裁

“定州织刻丝不用大机”,因受到织机和工艺的限制,在织造缂丝服饰在制作时,不同于现代服装按照需要的尺寸,把各部位裁剪出来缝制,而是进行整体的图案设计,按前后身、袖子、袖口、衣领等部件,分别织造且需一次成型,缝接时花纹衔接必须严丝合缝、浑然天成。这种分部位织造的匹料,被称为“织成”。



图8 清缙金十二章龙袍局部纹饰之四色缙金的海水江崖纹

织成料一般为织造多件服饰的整匹布料，先将服饰的图案绘于布料上，服饰各部分按不同工艺要求织造完成，服饰以外部分则多织成平纹面料，然后将织好的部分整体裁剪下来，成为袍料（故宫博物院现收藏很多清代袞服及龙袍袍料）。最后，再将袍料的正身部分和织好的袖子、袖口、衣领等部件拼接花纹，缝制在一起。

（三）其他装饰手法

此件龙袍上的大小十七条祥龙，均用彩色丝线滚绣龙眼部位，更增加了龙眼的立体感，正所谓“画龙点睛”之笔。并在细部做了加绘处理，即用黑色、灰色、红色等线条对龙角、蝠纹、水波纹等细节部位进行勾勒，使整体图案更为细腻，层次感强（图9）。此外，龙袍以二龙戏珠团龙纹的黄色绦料为

衬，领缘饰花卉纹织金锦包边，把整件龙袍的雍容华贵与精工细作体现到了极致。

五 结论

首都博物馆藏清乾隆缙金十二章龙袍虽纹饰繁缛，却设色统一，以明黄色和四色缙金为主调，蓝、青色为衬托，凸显雍容华贵的皇家气派，却又不失典雅庄重。缙金工艺细致精湛，捻金均匀纤细，纹样生动写实，加以绘、绣点睛，表现龙纹的层次感和龙的神圣与尊贵。服装形制与纹饰符合《大清会典》《皇朝礼器图式》中乾隆时期制定吉服中龙袍的特征。此件龙袍将满族服饰的特点和汉族袞冕服制相结合，是服装史上民族间服饰传承与融合的实证。



图9 清缂金十二章龙袍局部纹饰之龙纹细部的绣、绘工艺

注释：

- 1 黄能馥：《龙袍探源》，《故宫博物院院刊》1998年第4期，第25页。
- 2 由于九和五都是奇数，代表阳性，且九为阳数最大，五居阳数之中，因此人们又常以“九五之尊”指代皇帝，并以九和五的数量为象征。古时称帝王之位，为九五至尊，这是受阴阳五行学说的影响。《易经》中就有“九五，飞龙在天，利见大人”的说法。
- 3 较为明确的记载是《金史·舆服志》：“袞……正面日一，月一，升龙四，山十二；上下襟华虫、火各六对，虎、雉各六对；背面星一，升龙四，山十二，华虫、火各十二队，虎、雉各六对。”可见金代冕服在衣袖的前后均饰龙、山、华虫、火和虎雉等章纹。
- 4 房宏俊：《清代皇帝朝服章纹专题（上）清代朝服十二章纹样出现的时间》，《紫禁城》2009年第3期，第97页。
- 5 所谓水路，是因各色纬线所织的图案不相关联，故而在图案周围会留下锯齿状的空隙，犹如“被刀雕刻过的丝绸”的立体感，极具欣赏装饰效果。
- 6 孙佩兰：《丝绸之路上的刺绣与缂丝》，《西域研究》1995年第2期，第58页。

青花御窑厂图圆瓷板

邢 鹏

时代：清同治（1862 ~ 1874 年）

尺寸：直径 72.5 厘米

首都博物馆收藏一件清末采用青花料绘制的以御窑厂为中心的景德镇图圆瓷板（图1），画面是一幅反映以清代御窑厂为中心的景德镇地区风俗画。构图严谨，笔法流畅，具有很强的写实性。

景德镇御窑厂是明、清两代宫廷瓷器的专门制造场所，其产品代表了明清时期中国陶瓷技术和艺术的最高水平。不仅如此，这里还集中了最优秀的人才、最精湛的技艺、最精细的原料、最充足资金，造出了无数精美绝伦的瓷器。御窑厂在世界陶瓷发展史上占有特殊的地位。无论是御窑厂的建筑还是其中的制瓷工序等内容，至今都是学界研究的重点。

从写实性角度而言，这件瓷板不仅是在目前所知的数件“御窑厂图像”中内容最全面、最丰富的一幅作品，而且是目前仅知的一件能够反映清代御窑厂在经历了咸丰朝太

平天国起义之后复兴期状况的重要资料。故而这件瓷板对研究御窑厂具有非常重要的作用：其不仅能够为研究御窑厂遗址及其背景环境，如研究御窑厂历史沿革、管理制度、烧造工艺，提供重要依据，也是研究历史文化名城景德镇城市发展脉络的重要基础。

一 关于御窑厂

御窑厂始设于明洪武二年（1369），位于江西省景德镇市珠山，专门为皇家烧造各类瓷器。其产品世称“御窑”，俗称“官窑”。至万历时期停烧。清代顺治时期，延续明代御窑制度在景德镇珠山设置御窑厂，至清朝覆亡而停烧。其间，咸丰五年（1855），太



图1 青花御窑厂图圆瓷板

平军攻入景德镇，御窑厂被烧毁。¹明、清两代帝王以景德镇为烧瓷重地，不断扩大窑厂规模，修建衙署、作坊、窑房及附属祠、庙、亭、阁等建筑物。截至清代宣统三年（1911），前后持续时间长达500余年。

二 青花瓷板描绘的内容

瓷板通绘以御窑厂为中心的景德镇风貌，画面以浙江产青料描绘而成，青花发色蓝中略显灰，釉面光洁莹润。观察画面

内容，并将其与景德镇御窑厂遗址、昌江等地标进行位置关系比对，可知其是以“上北下南、左西右东”为方位，用鸟瞰图的形式来描绘的。

画面上端为石岭地区，在青山白云之间隐现庙宇宝刹。画面中心部位绘景德镇珠山御窑厂建筑群，建筑群的中轴线自前向后分别为画面下端的御窑厂街门、画面中心的御窑厂仪门、两侧配有东西厢房的大堂及其后的重檐建筑物等（图2）。

依瓷板所绘可知，御窑厂的街门采用“三门制度”（“三座门”），中门与两角门均为一开间“启门一”的形式。开启中门与东角门供人出入。中门为重檐，上方悬“御窑

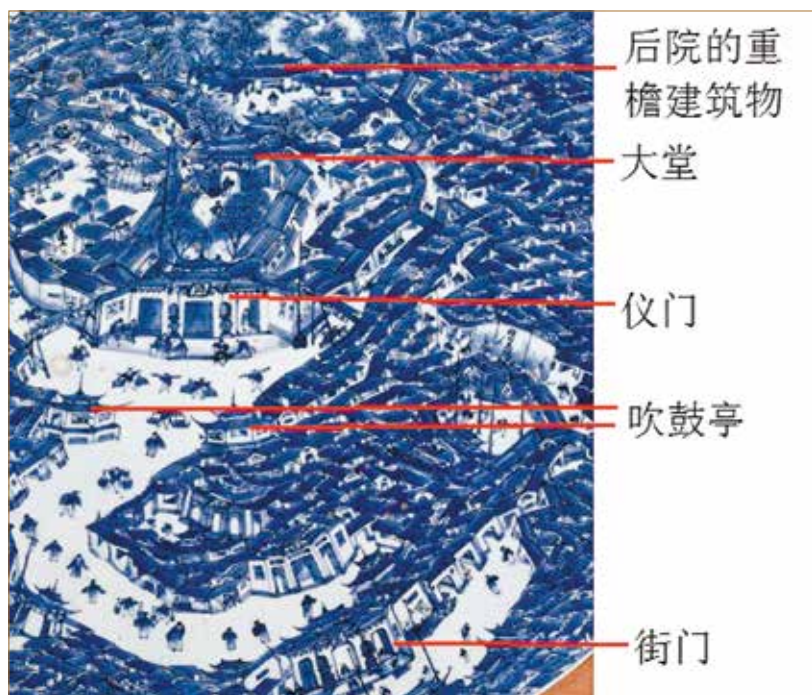


图2 御窑厂图所绘中轴线上建筑物说明

厂”竖匾，中门两旁立有一对高大的抱鼓石。正门对面照壁前的旗杆上高挂“宪奉御窑厂头门”幡（图3）。头门即街门，是于进入官署的顺序而言对街门的称呼。

街门之北为仪门（图4）。仪门即二门，是古代官署衙门的正门——“内三座门”。因其内的院落中设正殿（堂），人们在进入正门之前要整肃仪容，故称为仪门。御窑厂仪门亦采用“三门制度”，中门与两侧角门也均为一开间“启门一”的形式。开启东角门供人出入。中门为重檐，悬挂“仪门”竖匾，

也有一对超过人体身高的大型抱鼓石（图5）。仪门院内西南角置一旗杆，悬“奉上旨御窑厂”幡。仪门前为丁字街，东西向的街口分设一座牌楼，其上分别有“东辕门”“西辕门”匾额，南北向街的北口两侧分别建有吹鼓亭，可以看到两亭内各有一名吹鼓手将喇叭伸出亭外正在吹奏（图6）。两座辕门牌楼与两座吹鼓亭分别相邻。

仪门之内为内院。内院两侧分别有东、西跨院。两跨院内为制瓷作坊，包括旋坯、画坯、施釉、烧窑等多道制瓷工序，呈现一



图3 御窑厂图所绘街门场景



图4 御窑厂图所绘仪门及周边场景



图5 御窑厂图所绘仪门场景



图6 御窑厂图所绘吹鼓亭场景

派繁忙景象（图7）。仪门前已经成为街市，看相、茶局、命馆、赛会及风水半仙的招牌随处可见。街门与仪门之间为甬道，瓷板将

本应笔直的甬道描绘成一条弯曲的街道，甬道东侧有关帝庙、佑陶灵祠，甬道西侧是景德司、真武殿（图8）。

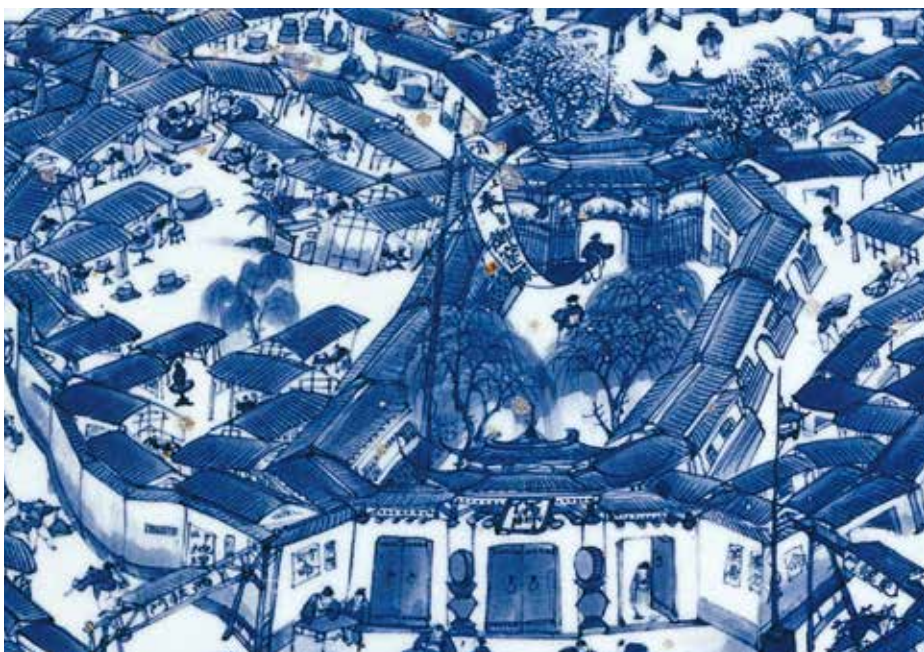


图7 御窑厂图所绘制瓷作坊等场景



图8 御窑厂图所绘甬道及其两侧场景

据清康熙二十一年（1682）刊陈澹等修、邓燝等纂的《浮梁县志·卷之四·陶政》记载：

“御器厂中为大堂，后为轩，为寝。寝之后高阜为亭。堂之旁为东、西序，东南各有门。堂之左为官署。堂之前为仪门，为鼓楼，为东、西大库房，为作。曰大碗作……”。可见御窑厂建筑群是以“堂”为核心建筑物的。“堂”左的“官署”无疑是官式建筑，故可知以“堂”为核心的御窑厂建筑群属于官衙建筑。

沿御窑厂街门外街道向东，可见大戏台影壁正中书“指日高升”。两侧旌旗飘扬，有数名艺人在戏耍表演，别具情趣（图9）。御窑厂外的西侧街巷中见有“程家巷”等街牌（图10）。街巷内店铺林立、人群川流。画面的西侧是奔流的昌江，中渡口、老鸦滩分设“奉旨卡”查验来往的船只（图11）。

目前所见圆瓷板的仪门与街门之间通道的两侧已经成为街市，并且有看相、茶局、命馆、赛会及风水半仙等摊贩招牌。按照清代早中期对官衙建筑的建设和使用方面的规定，这些内容是不应该出现的，那么它们为何会违反规定而出现呢？这不仅要从清代官衙建筑群的建筑规制谈起，还涉及当时的社会历史背景等内容。并且这些内容为研究此件圆瓷板的绘制时间提供了极为重要的线索。

三 明清时期官衙建筑群的建筑规制简介

明清时期官衙通用的官式建筑特点主要有两个：一方面是采用坐北朝南、两层“三座门”的内外院制度（图12）；另一方面是官衙院落

以大堂为主体建筑物，大堂居于内院中心偏北。

大堂之南分别有内三座门（文献中称正门、仪门或戟门）和外三座门（文献中称街门），两层门区分出作为主要空间的内院和作为次要空间的外院。“三座门”是清代以来对院落之门的称呼，即由三座相互独立的建筑物并排组成院落之门，三者分别供不同等级身份的人员使用；中间一座主体建筑物又可分为“启门三”（即一座建筑物下三开间三个门，图13）和“启门一”（即一座建筑物下或三开间或一开间但仅有一门，图14）两种不同形式；两侧的门均称为角门。²

根据前述县志记载可知，明清御窑厂的建筑规制是符合明清官衙常用形制的。由于文献记载可以与瓷板的画面基本对应，故可知瓷板画面所绘的建筑群规制等都是明清时期官式建筑群的基本样式。

四 对瓷板的新认识

“御窑厂图像”是研究明清时期景德镇御窑厂建筑及生产情况内容的重要资料。目前围绕该瓷板的研究论文已有数篇。³

（一）已知重要的“御窑厂图像”

根据表现内容，“御窑厂图像”可分为两大类，即以景德镇和御窑厂为主要表现对象和以御窑厂为背景表现制瓷业生产。

前者有清代康熙二十一年（1682）《浮梁县志》卷首的《景德镇图》⁴、清嘉庆二十



图9 御窑厂图所绘御窑厂街门外东侧场景



图10 御窑厂图所绘程家巷

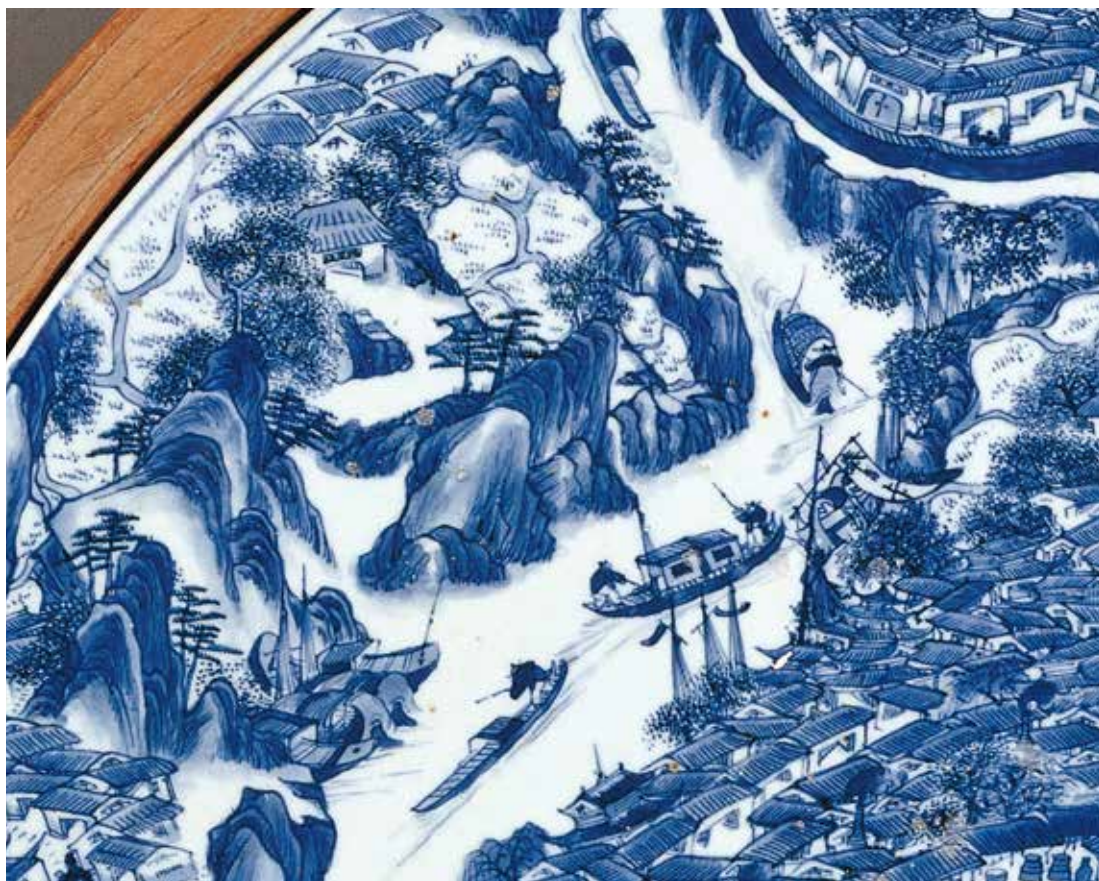


图11 御窑厂图所绘昌江及“奉旨卡”场景

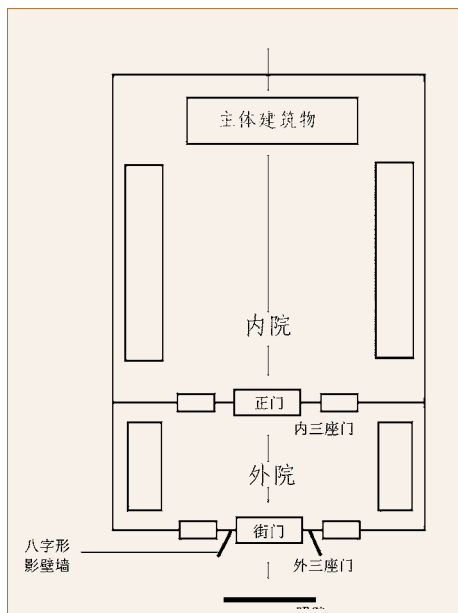


图 12 明清官式建筑群的基本院落格局



图 13 “三座门”形式之一（中门“启门三”）
〔左为屋宇式：北京国子监孔庙正门（大成门），右为墙门式：北京皇史宬正门（北立面）〕



图 14 “三座门”形式之二（中门“启门一”）
〔左为屋宇式、中门三开间：北京国子监太学正门（太学门，两侧角门现被砖砌封堵），右为墙门式、中门一开间：北京东城区隆安寺山门〕

年（1815）《景德镇陶录》中的《御窑厂图》（图15）⁵、安徽博物院收藏的晚清程言绘水墨画《河东河西图》⁶、首都博物馆收藏的清代青花御窑厂图圆瓷板，以及台北“故宫”收藏的一部清代图书《景德镇陶图记》⁷。其中《景德镇图》的内容主要是景德镇地区的地图，以表现御窑厂与周边山、水等自然环境的关系为主。其形式与圆瓷板相似，但御窑厂部分的景象描绘简略。《河东河西图》“主要描绘昌江两岸的景色，《河东图》中只绘有御窑厂的远景”⁸。台北故宫收藏的《景德镇陶图记》主要表现的是御窑厂制瓷生产时的各道主要工序。只有清嘉庆二十年（1815）《景德镇陶录》中《御窑厂图》

所绘的内容与圆瓷板中的御窑厂内容最为相似。因此这两者在研究御窑厂建筑方面有可比性。

后者有故宫博物院收藏的一件清嘉庆粉彩制瓷图折腰碗⁹、山西博物院收藏的一件清嘉庆（1796～1820年）粉彩御窑厂图大瓶¹⁰、故宫博物院收藏的一件清道光（1821～1850年）粉彩御窑厂图大瓶、河南巩义市博物馆收藏的一件清咸丰（1851～1861年）粉彩御窑图方斗杯¹¹等。这些材料均已有关研究成果公布。它们均以表现制瓷业生产为主，御窑厂只是作为背景出现了部分的建筑物，并没有完整地展示整座建筑群，故而均不具备同圆瓷

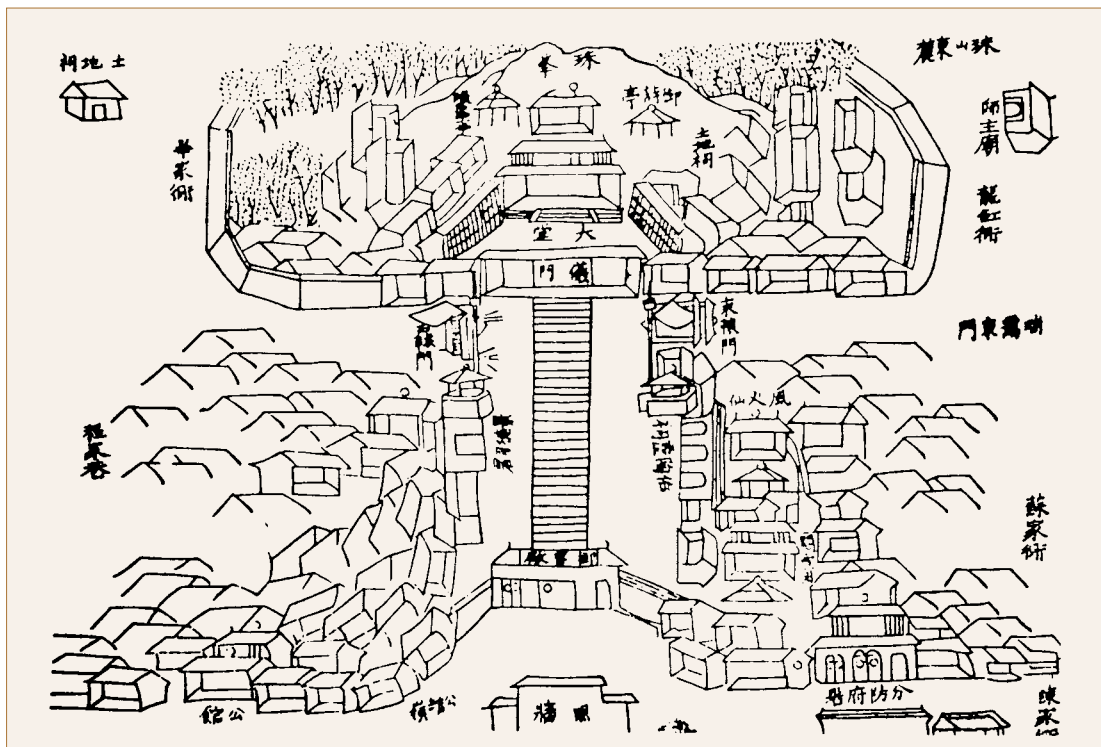


图15 清嘉庆二十年《景德镇陶录》中的《御窑厂图》

板的可比性。

虽然《景德镇陶录》中《御窑厂图》所绘的内容与圆瓷板具有可比性，且其上各主要建筑物均有榜题文字标记名称，但遗憾的是在中轴线后部西侧的建筑物上的文字是模糊的，不易辨识，只能有赖于新材料的发现。

（二）新发现的两幅《御窑图》

首都博物馆的绘画类藏品中有两幅清代无款纸本设色《御窑图》（图16、图17）。其尺寸为：之一横134厘米、纵94.3厘米，之二横134厘米、纵150.7厘米。均为1957年调拨入藏。根据其画面内容与绘制风格而认为其属于一套。同套作品中是否还有其他画幅，暂不详。经调查，它们均是以往未公开过的资料。由于图上的主要建筑物及制瓷生产工序均有榜题文字说明，故而这份材料对于研究圆瓷板十分重要。

《御窑图（之一）》以清代御窑厂仪门及其内部建筑物为中心，表现仪门内东、西两侧跨院按制瓷工序分布的各作坊生产情况。均为烧窑前的工序，并标有工序的名称。其中画面前方是御窑厂的仪门，这是一座南向三开间“启门三”的单檐硬山式建筑物，檐下悬“仪门”竖匾，开启着东门。仪门外是东西向的街道。街口分别设有东、西辕门牌楼。两座牌楼之南各有一座有橙红色墙体的小型方形歇山顶建筑物，应是吹鼓亭。两座吹鼓亭之南分别设有一根直入云霄的旗杆，杆头同时悬挂黄底黑字“御窑厂”幡。在画面中间是硬山顶的大堂（脊上正中有葫芦形装饰，两端有鸱吻），大堂东侧有“福德祠”（图18）。画面建筑群中轴线最后方

是一座重檐建筑物，其上悬挂有“文昌宫”竖匾。“文昌宫”之西有被标记为“环翠亭”的建筑物。“文昌宫”之东有被标记为“御诗亭”的建筑物（图19）。“文昌宫”与“环翠亭”都是其他资料中未曾涉及的。

《御窑图（之二）》表现的是以窑炉为主的场景，均为烧窑前后的工序，亦标有工序的名称。画面的右侧为烧制前的满窑（装窑）以及烧制后的开窑工序，窑炉前人员往来穿梭十分繁忙，作为背景的馒头窑窑炉烟囱中均无烟冒出，表现的是烧制之前和烧制完成之后的各种辅助性工作。画面左侧的窑炉入口被封闭起来并砌出投柴口，投柴口内有熊熊火焰，烟囱中冒出黑烟，窑炉前仅有数人在运柴、投柴，表现的是烧制阶段的工作。

（三）对瓷板的新认识

1. 烧制年代

据观察，清代御窑厂的仪门在《御窑图（之一）》（图20）与圆瓷板中形象不一致。首先，在代表建筑等级的屋顶样式方面，前者是单层檐硬山顶建筑，而后者似乎是重檐歇山顶建筑。其次，在中门的抱鼓石体量方面，前者是小型的，后者是大型的。所谓大与小，均以抱鼓石与其旁边之人物、门框的高度比例而言。前者及膝，后者超过头顶。由此可明确这两件作品的时代不一致。

清代社会等级森严，各级官署衙门的建筑样式与其主官的品秩等级密切相关，绝不能僭越。前述同一座建筑物的样式和等级在不同时期表现不同的现象，结合咸丰五年（1855）太平军烧毁御窑厂的记载，以及人们重修、重建某座重要建筑群时常比之前的



图 16 清代《御窑图（之一）》



图 17 清代《御窑图（之二）》



图 18 清代《御窑图（之一）》局部：大堂及福德祠



图 19 清代《御窑图（之一）》局部：文昌宫、“环翠亭”和“御诗亭”



图 20 清代《御窑图（之一）》与圆瓷板中仪门对比

样式要更加气派、威严的习俗，笔者认为新发现的两幅《御窑图》其年代应在咸丰五年（1855）之前（已有另文予以考证，不再赘述）；而圆瓷板的年代应在清廷镇压太平天国起义之后，即不早于1864年。

由于御窑厂在清代是主管瓷器生产的机构，具有封建社会官署衙门的性质，因此其建筑群之内不可能出现民居和商业街巷。只有当社会政权发生变化，社会管理出现混乱时，普通民众才有可能到官署衙门旧址范围内定居、开店经商。根据瓷板所绘街门与仪门之间出现民居和商业街这种现象，可以推定在御窑厂也应该有过一次时间较长的无人进行有效管理的时期。而这也应与太平军占领景德镇有关。太平军被镇压后，由于民居和商业街已经在御窑厂街门和仪门之间形成，无法拆迁。因此，清政府只能默认这种现实情况，以仪门做街门，而无法恢复原街门的实际功能了。通过这样的分析，也可以推定瓷板中的御窑厂应是镇压太平军之后复建的。而这两点都恰与李一平认为“在同治五年（1866），由李鸿章筹资白银十三万两，‘重建堂舍七十二间’。所以‘桌面’（即圆瓷板——笔者注）的年代上限不会超过同治五年”¹²的观点基本一致。由于李一平的论点有明确的时间记载，因此笔者同意李一平的观点。

王保仁等在《粉彩御窑图方斗杯与景德镇御窑厂》一文中对仪门前的吹鼓亭等建筑物样式进行了讨论¹³。嘉庆二十年（1815）《景德镇陶录》中吹鼓亭为四角攒尖顶。清咸丰年间（1851～1861年）粉彩御窑图方斗杯上所绘的吹鼓亭为歇山顶。而圆瓷板中吹鼓亭为重檐六角的二层楼。其建筑规模、屋顶样式的等级都高于其他画面中的样式，也应是复建之后的形制。

2. 关于龙珠阁建筑

现在御窑厂遗址公园的龙珠阁（图21）是珠山南侧距离珠山最近的一处建筑，是御窑厂建筑群中的制高点。在前述几幅御窑厂图像中均未见到标记为“龙珠阁”的建筑物。目前的龙珠阁建筑是考古工作之后复建的。

嘉庆二十年（1815）《景德镇陶录》对御窑厂的描述为：“厂跨珠山，周围三里许。中为大堂，堂后为轩，为寝。寝北有小阜，即珠山所由名，旧建亭其上。堂两旁为东西序……”¹⁴

20世纪80年代末对此地进行过考古发掘¹⁵。余家栋曾对龙珠阁的历史进行过考证，他认为：龙珠阁原仅有中厅和后厅两大部分，据考古发掘可知前厅系后扩建而成，扩建时间可能是民国十三年（1924）；并认为这或许是“民国十三年建龙珠阁”一说的来源。¹⁶

现将《景德镇陶录·御窑厂图》（局部，图22）和新发现的《御窑图（之一）》（见图17）相互对照，在距离珠山最近的建筑物之东侧都有“御诗亭”。由此推定《景德镇陶录·御窑厂图》中位于中轴线之北端、珠山之前、“御诗亭”之西的建筑物应是“文昌宫”。其西的攒尖顶建筑之榜题内容应是“环翠亭”，此建筑物以往均因《景德镇陶录·御窑厂图》字迹模糊而未能识别。再将御窑场图圆瓷板和新发现的《御窑图（之一）》相互对照，亦可将前者中大堂之北的重檐建筑物认定为文昌宫。依据《御窑图（之一）》和圆瓷板的描绘，重檐是文昌宫的重要建筑特征。在新发现的《御窑图（之一）》中，文昌宫的位置居于御窑厂中轴线上，且其建筑样式为“阁”（非重檐之“亭”。亭的重檐之间距离较短，而阁为通常为二层楼宇，重檐之间应有一层楼宇的高度），又结合现龙珠阁位于“小阜”之上的特点，似“文昌宫”

即为现“龙珠阁”之前身。若果如此，则圆瓷板所绘之“文昌宫”的样式亦对研究龙珠阁有重要参考价值。龙珠阁的始建时间尚待进一步考证。

综上所述，本文认为这件圆瓷板的制作时间在清廷镇压太平天国起义之后，不早于1864年，是同治年间的官窑作品。整件瓷板体量巨大，造型规整，表面无变形，画面构图严谨，笔法流畅，图案绘制工整且精细，青花发色以及釉面保存都很好，仅从其工艺

价值而言就已属珍品，具有重要的艺术价值。其图案的内容更是具有重要的史料价值，是目前仅知的一件能够反映清代御窑厂在经历了咸丰朝（1851 ~ 1861年）太平天国起义之后复兴期整体状况的资料，尤对于研究晚清时期御窑厂建筑群中诸建筑物的样式、体量等方面具有极为重要的历史价值。其也是研究御窑厂遗址及其所处景德镇自然环境以及人文社会环境的重要依据，具有十分重要的科学研究价值。



图 21 龙珠阁



图 22 《景德镇陶录·御窑场图》局部

注释：

- 1 王保仁、王志霞：《粉彩御窑图方斗杯与景德镇御窑厂》，《中国历史文物》2005年第4期，第29页。
- 2 参见邢鹏《中国传统礼制性建筑上的门——门的方向与使用制度研究》，《北京文博文丛》2014年第4期，第29~42页。
- 3 重要的论文有：
 - (1) 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第90~95页。
 - (2) 谢克锋：《解析清道光御窑厂图青花山水人物桌面》，《中国陶瓷》2013年第2期，第53~54页。
 - (3) 周思中、汪冲云、黄薇：《清中期后官窑彩绘瓷中的御窑厂图像研究》，《中国陶瓷》2011年第7期，第70~76页。
- 4 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第91页。
- 5 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第91页。
- 6 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第90页。
- 7 吴平：《〈景德镇陶图记〉介绍》，《景德镇陶瓷》1991年第3期，第34~38页。
- 8 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第90页。
- 9 周思中、汪冲云、黄薇：《清中期后官窑彩绘瓷中的御窑厂图像研究》，《中国陶瓷》2011年第7期，第70~71页。
- 10 李勇：《从清嘉庆粉彩窑工制瓷图瓶看景德镇制瓷工艺》，《文物季刊》1999年第1期，第92页。
- 11 王保仁、王志霞：《粉彩御窑图方斗杯与景德镇御窑厂》，《中国历史文物》2005年第4期，第29页。
- 12 李一平：《景德镇明清御窑厂图像与首都博物馆藏“青花御窑厂图圆桌面”的年代》，《文物》2003年第11期，第95页。
- 13 王保仁、王志霞：《粉彩御窑图方斗杯与景德镇御窑厂》，《中国历史文物》2005年第4期，第30页。
- 14 王保仁、王志霞：《粉彩御窑图方斗杯与景德镇御窑厂》，《中国历史文物》2005年第4期，第30页。
- 15 共三篇报道：
 - a. 王建新：《瓷都“龙珠阁”遗址开始发掘清理》，《景德镇陶瓷》1983年第3期。
 - b. 余家栋、张卫东：《景德镇龙珠阁遗址发掘简报》，《江西历史文物》1986年第2期。
 - c. 江西省文物工作队、景德镇市陶瓷历史博物馆：《景德镇龙珠阁遗址发掘报告》，《考古学报》1989年第4期。
- 16 余家栋：《关于景德镇御窑厂几个问题的探讨》，《考古》1990年第12期，第1132页。

《三百六十行画册》

杨静兮

时代：清末民初

尺寸：纵 31 厘米，横 48.7 厘米

首都博物馆藏《三百六十行画册》共两册，每册五十图。画作创作的具体时间不甚清楚，据考证为清代末年至民国初年期间。《三百六十行画册》题材内容大致可以分为“农、工、商、杂”四类，2014年2月25日，中共中央总书记习近平同志到首都博物馆进行考察调研过程中，观摩了其中一册，题材主要涉及“商”和“杂”类，包括京剧、跑旱船、竹板书、小车会、盲人唱鼓书、唱大鼓书、唱单弦、口技、说评书、数来宝、说相声、双簧、耍猴、拉洋片、耍狮子、皮影戏、变戏法、蹬缸、耍坛子、踢毽子、看相算命、号脉、卖膏药等50幅图画（图1）。

“三百六十行”是人们对社会各行各业的统称。旧时北京作为“帝京”，是全国政

治、经济、文化的中心，北京地区有多层次的社会结构和不同种类的职业群体，为适应皇家、贵族和都市生活的需要，全国各地区、各民族的行业精华尽集于此。清末至民国初年北京地区的行业不仅数量众多、种类齐全，在传统行业发展的基础上还涌现了众多新兴行业，从而形成了北京独特的民俗风情。

馆藏《三百六十行画册》（以下简称《画册》）中的每一幅图画都是老北京地区社会生活的缩影。《画册》反映了老北京地区平民百姓的生活状况，其中记载了诸多早已经消失不见的行业；其虽出自民间画工之手，但绘画颇为精致写实，真实地再现了老北京的市井风情，是记录北京民俗不可多得的珍贵文物图册，可以称得上是旧京城民俗文化的“图谱见证”。



图1 《三百六十行画册》之耍狗熊、耍狮子

一 三百六十行的历史起源

“三百六十行，行行出状元”是一句广为人知、家喻户晓的中国谚语，意思是说，无论从事什么行业，都能做出成绩，成为这一行的专家、能人。“行”最早似为街巷所设的贩卖摊和商店的总称，包括士、农、工、商四类，其中商的范围最广。此外，街巷也可以称“行”，在一条街上，往往会开设同类店铺，因此，同种职业也称为行、同行，如冶铁行、织锦行等。

我国的社会大分工在春秋战国时代已经基本形成。《易经》中说：“庖牺氏没，神农氏作……日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所。”从这段话中可以看出当时已经存在社会分工的现象。关于行业，从唐代开始就有三十六行的记载，三十六行是中国唐代社会主要行业的统称，反映了当时社会行业的分工。宋代周辉《清波杂志》上便记有肉肆行、海味行、鲜鱼行、酒行、米行、酱料行、宫粉行、花果行、茶行、汤店行、药肆行、成衣行、丝绸行、顾绣行、针线行、皮革行、扎作行、柴行、棺木行、

故旧行、件作行、网罟行、鼓乐行、杂耍行、采摯行、珠宝行、玉石行、纸行、文房行、用具行、竹林行、陶土行、驿传行、铁器行、花纱行、巫行三十六行。后来随着社会的进步、生产力的发展、农业手工业的扩大，社会分工越来越细化，新的行业不断涌现，人们又将“三十六行”扩大为“七十二行”。

“三百六十行”出自明代田汝成的《西湖游览志余》，书中提到“杭州三百六十行，各有市语”，首次明确出现“三百六十行”这一称谓。后据徐珂《清稗类钞·农商类》载：“三十六行者，种种职业也。就其分工约计之，曰三十六行；倍之，则七十二行；十之则三百六十行。”¹可见“三百六十行”只是一个约数，用来形容行业之多，民间所流传的“三百六十行”是个统称，习惯成自然。所谓“三百六十行，行行出状元”，这句谚语源自宋朝时期的一个民间故事，讲述的就是宋神宗元丰年间一个名叫叶元清的新科状元在夺得榜首后在回乡途中偶遇一个樵夫、一个卖油郎和一个乡下妇人，这三个人各自展示了自己的本事。樵夫让人随便找了一截木柴并在木柴中间画了一条线，樵夫手起刀落不偏不倚地将木柴按黑线一分为二；卖油郎按照要求不多不少地称出了一斤九两的油；而乡下妇人可以将混合在一起的谷和米筛上几遍后使米中无谷、谷中无米。三百六十行的说法也就从宋朝一直流传到现在。北京在过去被称为“帝京”，是五朝帝王建都之地，作为一座有名的历史文化名城和文化古都，又是全国政治、经济、文化的中心，在漫长的历史岁月里形成了自己独特的民俗风情，一些适应人生礼俗、岁时节日需要的民俗行业应运而生，如喜轿铺、香蜡铺、杠房、寿衣铺等，这些行业靠着礼俗的

需要不断发展起来。同时，为了适应皇家贵族的需要，全国各地区、各民族的行业也都云集于此，自成一派，成为老北京民俗文化的重要组成部分。

二 馆藏《三百六十行画册》研究

（一）竹枝词里的老北京三百六十行

竹枝词，以吟咏风土为其主要特色，对于社会文化史和历史人文地理等学科的研究，具有重要的史料价值。北京在晚清至民国时期出现了大量专门描写本地民俗风情的竹枝词，张静文在《清代北京竹枝词评析》中提道：“清代北京竹枝词以其内容丰富、体制短小和通俗上口的特色实现了从巴蜀乡音到都市咏唱的身份演变。”²北京竹枝词涉及社会生活的方方面面，反映了市井百业的内容，这些在馆藏《三百六十行画册》中皆可找到对应的画片，如对饮食的描写有“凉果炸糕甜耳朵，吊炉烧饼艾窝窝，义子火烧刚买得，又听硬面叫饽饽”³。这首竹枝词包括了老北京七种风味小吃，这些小吃至今仍受到人们的喜爱。传统的饮食行业比如卖甑糕、卖炸糕、卖烧饼、卖年糕、卖馄饨等，在旧时北京主要的贩卖形式是沿街叫卖，从事这些行业的人通常是带好原材料和各种工具走街串巷，选择一处人流较为密集的市场或者街道边做边卖，清人何芬的《燕台竹枝词》对此记载道：“一声摇曳两三声，酷似喧呶叫不平。倾耳听来无半字，西城走遍又东城。”⁴

中国传统节日中的传统习俗也一直延续了下来，端午节卖粽子的、元宵节卖元宵的也是三百六十行中的传统行当。竹枝词中对元宵节的描绘有很多，“今宵闲煞团团月，多少游人只看灯”。元宵节逛灯市、吃元宵是传统习俗，《上元竹枝词》里有对元宵的描写：“桂花香陷裹胡桃，江米如珠井水淘。见说马家滴粉好，试灯风里卖元宵。”⁵（图2）

戏剧在旧时专指戏曲，后来成为戏剧、话剧、歌剧、舞剧等的总称。戏剧的表演形式很多，木偶戏就是其中之一。木偶戏起源于春秋时期，到了清代成为较为普及的民间艺术。竹枝词中对木偶戏的描述为：“用尽心机待若河，几曾草木解声歌。被人指拨休相笑，世上而今傀儡多。”

庙会是中国民间广为流传的一种民俗活动，是中国集市贸易形式之一。竹枝词中大量出现对庙会的描述，庙会最主要的特色就是展示当地的民俗文化和丰富多彩的民俗活

动，在北京的天坛、白云观、东岳庙等地，会举办具有老北京特色的庙会，民国朱醉芸在《首都杂咏》中记载：“东岳先迎元旦春，新年初二敬财神。归途最减来游兴，百结鹑衣拦路人。”⁶地坛、龙潭湖等庙会每年都会有非遗展演，像吹糖人、拉洋片、剪纸、毛猴等非遗的传承人现场展现绝活。拉洋片又称“西洋镜”（图3），将绘制好的各种图片装入特制的景箱，通过凸透镜观看画片，能够给人一种“平山堂右添新意，西洋镜中尽春情”⁷的感受。每年春节、元宵节期间，洋片是庙会里常见的娱乐项目之一。此外北京庙会上还有引人注目的玩具市场，其中的玩具不仅种类繁多，制作精巧，而且件件都称得上是手工艺品，主要有空竹、鬃人、糖人、走马灯等。转糖是一种很有趣的小生意，深受小朋友的喜爱，清代有竹枝词写道：“我的生意不开口，主客走来自动手。针头转在条子上，包你吃个糖绣球。”⁸还有吹糖人，



图2 《三百六十行画册》之卖元宵



图3 《三百六十行画册》之拉洋片

也是旧时的一种手艺活，将熬化成汁的糖吹成各种形状，小孩可以拿着玩，玩腻了可以吃掉，竹枝词对此的描绘是“糖人究竟糖来做，薄薄饧糖空心货”。

（二）从《三百六十行画册》看老北京行业的时代特点

根据《华梦遗珍：老北京三百六十行》一书记载，首都博物馆藏的这套《三百六十行画册》的年代可以认定是清末民初，《画册》中的人物服饰以马褂、袄、衫和长裤、长袍为主，《画册》记载了晚清民国时期京城百姓的服饰衣着特征。晚清民国时期的女子头戴燕尾暖帽，上穿高脖领中袖短袄，下着长裙；男子头戴瓜皮小帽，上穿高领对襟短袄，里穿长袍，有的身着清装，衙役留着发辫。《画册》中以身着马褂长裤黑布鞋的平民居多。马褂是昔日北京人最常穿的服饰之一，形制多为对襟圆领，身长至胯，袖长至腕，因其穿着舒适、方便劳作成为民间广泛流行的服饰。清末北京百姓不分男女都流行穿裤子，穿着时用带系在腰间；京城男子穿便服时以穿鞋为主，女子大多穿带有木底的绣花鞋。此外画中的人物服饰还有长袍和坎肩，这也是清末民初时期北京人的日常着装。画中有五族共和的旗帜，更可确认是民国初年的写照。

晚清至民国时期，资本主义现代化的潮流开始在中国传播，中国的经济也发生了巨大的变化，西方列强的入侵强行打开了中国市场，促进了中国商业的发展。北京作为帝都商品经济尤为发达，各行业的发展带来了商业的繁荣，这一时期老北京行业不仅数量多而且种类齐全，涉及人们生活的各个方面，

人们从出生到死亡就不可避免地会跟这些行业打交道，可以说每一个行业都跟人们的生活有关联。据记载北京地区从明清以来仅工、商、服务三类行业就远远超过了三百六十行，据1941年齐如山著《北京三百六十行》对旧北京行业的不完全统计，老北京工艺方面的行业有447行，服务性行业达265行，总计达712行之多。仅木工、铁工作坊就有40多行，皮革工业有10多行，制造各种器具、物品的有148行，饮食行业有64行，等等。⁹

画册中的从业人员服务对象范围也较大。上到皇亲贵族，下到普通的黎民百姓，男女老幼各阶层人士都在其中，这也符合民国时期推行五族共和讲民主的政策，满人和汉人一律平等，和谐往来，和平共处。从业者也多为社会最底层的老百姓，他们大多数为居住在北京城内的市民，为了生计做一些赚钱的小买卖；也有许多外地来北京做生意的商人；各省份的行业也大多聚集在北京，如广西的刺绣业，江浙的玉器加工业，云南、湖北的铜矿业，等等。外省份行业的加入不但丰富了北京本地的行业内容，也促进了北京地区传统行业的发展。

晚清民国时期京城从商的形式也是多种多样，流动性较大是晚清时期商业的一大特色。这一时期多为机动灵活的小商贩，小商贩在街边设临时摊点，没有固定地点、固定时间，也有不设固定点走街串巷的贩夫走卒，他们肩挑装有货物的担子通过叫卖的方式吸引顾客（图4）。老北京叫卖是旧时京城从商活动的人们在街边胡同等进行商品交易、提供服务而形成的一种商业文化，讲究一气呵成，吆喝出来，字正腔圆，有韵有辙，悠扬悦耳，好懂耐听，突出了京味的特点，是

老北京风土人情的体现，也是老北京民间文化的一种特色形式。老北京叫卖体现了北京历史上的商品种类和推销手段，因其中有音乐、词律和民俗等诸多内容，是中国商业文化的重要组成部分，在民俗学具有重要的历史价值。

晚清民国时期，商品经济不断发展壮大也促使个体商户开始将自己的买卖做大，一些独立的店铺出现，比如当铺、戏楼等。中国的老字号也在这一时期出现，老字号是商品经济繁荣发展的体现。饮食、服务、手工等各行业都出现了老字号品牌，成为民俗文化的重要组成部分。



图4 《三百六十行画册》之卖粽子挑子

三 三百六十行的影响及意义

（一）对行业发展的影响

随着时代的变迁及西方经济文化的侵入，社会分工越来越细化，老北京的行业已远远超过了三百六十个行当。一些旧的行当消失了，新的行当又诞生了，与时俱进的现象证明社会的进步。饮食行业也随着人们生活水平的提高有所变化，在讲求口味的同时还要追求就餐的环境、食品卫生及服务质量等。因此，原有的沿街吆喝的贩卖形式已经慢慢演变成了有固定规模的行当。一些食品行业的老字号也应运而生，各种食品的品牌也逐渐出现在人们的日常生活中，人们越来越青睐这些老字号品牌的产品。还有老北京的特色老字号饭庄，如东兴楼、全聚德、东来顺、仿膳等。除此之外，北京现在还有许多很有名气的小吃街，比如南锣鼓巷，里面有琳琅满目的特色小吃。牛街是一条历史悠久的民族文化街，也是北京最大的回族群众聚集地，牛街经历了近千年的历史发展而形成，建筑和饮食都具有鲜明的伊斯兰风格，饮食以清真的各种糕点和牛羊肉为主，牛街形成了著名的回民小吃街，是北京卖清真食品最有名的地点。

《画册》中的交通运输业主要有船夫、轿夫、搬运工和窝脖等。窝脖是对老北京搬运工人的一种称呼（图5），现在南方的一些城市仍然有窝脖这一行当，窝脖工人靠脖子和肩头扛着货物在街上行走，他们工作的时候好像被人强按着脖子一样，所以被称为“窝脖”，从事这一行业的人大多是从小练就童子功，专门为一些大户人家搬运怕磕怕

碰的东西。老北京婚嫁的时候多用窝脖来运送东西。轿子、黄包车、马车等交通运输方式，如今也只能出现在一些影视作品中。现在北京的后海附近还可以看见只供游客乘坐的观光三轮车，专门穿行于北京的各种胡同小巷。新型交通工具已经慢慢取代这些以人力为主的运输方式，使人们的出行变得更加方便快捷。

《画册》中还有许多传承下来的艺术表演形式，如耍狗熊、耍猴、变戏法，这种街头卖艺的行当在清末民初比较常见。杂技也是《画册》中的重要内容之一，主要有耍坛子、踩绳、蹬缸、盘杠子等。蹬技是杂技表演中的一项节目，表演形式是演员仰卧在一张桌子上，用两只脚蹬转各种物件，多为瓷缸、罐子等大型物件，将这些物件蹬起让其飞速旋转。蹬技是人的自身力量和技巧完美结合的一种杂技表演形式，这项技艺起源较早。清代以后蹬技的女艺人都是用纤足，这些女艺人的鞋“长四寸、宽一寸；前口至尖二寸；深分许厚，尖处内实约五、六分；后面深一寸七分、厚半分；离后合缝寸许，左右各有穿眼二，系系带者”¹⁰。民间从事此项表演的艺人大多为了谋生用纤足来表演此项绝活，此项技艺一直延续至今。

皮影戏是传统的老北京民俗文化，是世代民间艺人智慧的结晶。清代的皮影戏不但受到普通市民的喜爱，还进入宫廷。康熙时设官员专管皮影戏，每到逢年过节等喜庆日子都会安排皮影戏班表演，也有许多京剧演员参加皮影戏班的演出（图6）。中国的皮影艺术同其他传统的民间艺术一样，经过漫长的历史洗礼，也经历了由盛转衰的历史过程。中国的皮影艺术曾经面临巨大的危机，一度处于较为衰落的状态，



图5 《三百六十行画册》之窝脖

如今因其具有非常珍贵的民俗文化价值，联合国教科文组织于2011年11月27日将中国的皮影戏列入“人类非物质文化遗产代表作名录”，皮影戏经过漫长的历史发展与传承终于获得了自己的地位。作为国家级非物质文化遗产，皮影已经进入博物馆，作为藏品被珍藏和保护起来。就首都博物馆而言，不仅馆藏和新征集的皮影数量巨大、种类繁多（图7），还定期举办以皮影为主题的专题展览，或是在现有的民俗展览中按照不同的类别增加皮影的展出部分，从而加大宣传力度。¹¹相声、评书、双簧也成了人们日常生活中喜闻乐见的娱乐方式，在相声界、评书界等领域也涌现了一大批杰出人士，过去人们习惯在茶馆里听书品茶，现在的茶馆已经不提供说书表演的服务了。相声也从电视机里走了出



图6 《三百六十行画册》之皮影戏



图7 皮影（一组）

来，人们可以到剧院或者小剧场里现场听相声演员说相声。

服务行业也改变了原有的经营模式，如修鞋有专门修鞋的店铺，这些店铺除了修鞋以外还可以清洗各种鞋类，过去有个特别有趣的行当是擦皮鞋，穿皮鞋的人到街边擦皮鞋。如今穿皮鞋的人越来越多，城市卫生条件的改善不允许在街边摆摊擦皮鞋，专业的擦鞋店逐渐兴盛起来，有些宾馆、饭店还有办公大楼里备有擦鞋机供人们使用，非常方便；卖报纸杂志也有专门的报刊亭；理发也由过去的剃头挑子发展成了如今各式各样的理发店。

（二）历史意义和现实意义

《三百六十行画册》是以风俗画的形式表现日常生活场景的绘画作品。风俗画是

以视觉艺术独立存在的一种绘画形式，通过对图像的描绘表达某一特定历史时期的社会生活方式和意识形态，从而为研究图像的本质、了解不同时代的传统和文化提供了资料。在风俗画图像的背后，我们可以探究庞大的历史社会因素和文化因素的变迁。¹²馆藏的《三百六十行画册》每一幅画都反映出当时的社会生活方式和生活场景，也映射了晚清民国时期的社会政治形态和意识形态，这一时期的社会生产力取得了恢复和发展，从而带来了商品经济的繁荣和社会生活水平的提高。这部画集相比于其他民俗画来说，描绘的风俗现象范围更广；涉及人们生活的领域也较多；题材也相对广泛，包括社会、经济、信仰、游艺等各个方面；画技虽然不佳但是极其注重对情节的表现，与人物画相结合，对当时的社会现实进行了细致的观察和体验；以晚清至民国时期的世俗风情为主要描绘对象，具有重要的历史意义，这种现

实题材的画作从衣、食、住、行等各个方面真实地记录了当时老北京地区的风俗习惯和社会风貌，具有典型的文献价值，在清代至民国的政治、经济、文化等研究中起到了“以图证史”的史学作用。《三百六十行画册》将视角投向了社会最底层普通百姓的日常生活。画法虽然简单，但是人物形象生动传神，描绘的对象丰富多彩，主题突出，通俗易懂。在色彩的运用上也比较鲜艳，以现实主义的视角再现了大量社会各个阶层人们生活状况，既体现了平民化的特点，充满了趣味性和艺术性，让读者在观看的过程中感受到当时的社会风俗和人们的生活气息，同时也能引起人们对特定历史时期社会生活的思考。

该画册用细腻的笔触生动地还原了老北京城市的市井风貌，不仅可以看出传统行业的发展变迁，也是中国传统民族文化发展的缩影。《三百六十行画册》以清末民初中国人物形态为原型，聚焦各行各业手工技艺及其生产姿态，系统地还原了中国古代和近现代社会最贴近人们日常生活行当的作业实景，对于传承和弘扬中华优秀传统文化，对于研究当时的政治与社会背景、经济发展、人物服饰、生活方式、风土人情、器物形制的发展演变都具有十分重要的现实意义。

“三百六十行”是中华农耕传统文化中最具典型性的生产延续与传承，源远流长，包罗万象，浓缩了华夏民族的生产形态、生活形态和审美形态，是中国非物质文化遗产的集中呈现。画册中呈现的部分行业已被列为中国非物质文化遗产名录。在大力弘扬和发展民族文化、保护非物质文化遗产的今天，亟

须抢救这些中国文化遗产，并将其作为有价值的文化产业进行传承与发展，大力推动“中华三百六十行”等民俗活动，让中国文化“走出去”，打造文化交流品牌，增强文化自信是当今社会重要的发展方向。不容忽视的是社会发展到现在，新的行业不断涌现，旧的行业不断消失或者濒临消失，人们被现代化潮流所驱使，慢慢遗忘了古老的行当和传统的文化，因此拯救中华优秀传统文化势在必行，要在保护的同时注重发展和传承。

四 结语

《三百六十行画册》描绘的对象主要是现实生活中以人为主的社会风俗和社会风貌，是老北京社会生活方式的缩影，它以现实主义的创作方法为主，以反映社会风俗为主体，是具有历史价值和文化价值的风俗画资料，《画册》中大量珍贵而精美的图片为人们展开了一幅百年前老北京“清明上河图”式的巨幅长卷，重现了当年趣味盎然的市井生活和质朴温馨的世间百态，让现在的人看到了当时人们休养生息、勤奋劳作的生活状态以及很多已经消失了的工艺技巧，将前人的世界生动形象地展现在我们面前，符合大众的审美需求，是研究当时社会、民俗的生动史料，具有重要的历史文献价值，也是老北京珍贵的“历史图证”，更是独具北京地域特色的宝贵文化遗产。

注释：

- 1 首都博物馆：《华梦遗珍：老北京三百六十行绘本》，北京出版社，2007，第 1 页。
- 2 王颖超：《〈清代北京竹枝词〉中的岁时节日》，《2013 北京文化论坛——节日与市民生活文集》，2013，第 50 页。
- 3 潘超：《中华竹枝词全编（北京卷）》，北京出版社，2007，第 170 页。
- 4 潘超：《中华竹枝词全编（北京卷）》，北京出版社，2007，第 267 页。
- 5 段天顺：《竹枝词与北京民俗》，《北京社会科学》1996 年第 3 期，第 120 页。
- 6 潘超：《中华竹枝词全编（北京卷）》，北京出版社，2007，第 157 页。
- 7 李德生：《老北京三百六十行》，山西古籍出版社，2006，第 248 页。
- 8 李德生：《老北京三百六十行》，山西古籍出版社，2006，第 74 页。
- 9 董家国：《老北京城里各行各业标记的追忆》，《中国商报》2003 年 10 月。
- 10 李德生：《老北京三百六十行》，山西古籍出版社，2006，第 224 页。
- 11 杨静兮：《北京皮影艺术造型及其特点》，《首都博物馆论丛》，2015，第 20 页。
- 12 董梅：《中国传统风俗画的文化解读》，《管子学刊》2014 年第 2 期，第 83 页。

后记

《首都博物馆珍品集萃》编委会

《首都博物馆珍品集萃》丛书是践行“让文物活起来”的新探索。我们希望每一篇文章都能既面向学术前沿、符合学术规范，又通俗易懂、饶有生趣，这样的新探索对编撰团队来说无疑也是一次挑战。经过近两年的精雕细琢、数易其稿，在专家们的大力支持下，丛书第一辑终于付梓。

特别感谢参与本书论证、审稿的各领域专家，他们的真知灼见与无私付出确保了本书的出版，也使参与编撰的首都博物馆青年学者获益良多。这些专家是（单位与姓名均不分先后）：故宫博物院张广文、陈华莎、王家鹏、张荣、吕成龙、王光尧、王跃工、丁孟、徐琳、尹一梅、华宁；中国国家博物馆周宝中；中国社会科学院王亚蓉；中国人民大学清史研究所胡恒；清华大学美术学院陈池瑜；文物出版社谷艳雪；恭王府博物馆陈光；北京市文物研究所齐心、赵福生、靳枫毅、黄秀纯；北京石刻艺术博物馆吴梦麟、

刘卫东；北京艺术博物馆杨俊艳；首都博物馆马希桂、崔学谥、郭小凌、沈平。

感谢为本书图片提供支持的国内外文博机构，它们是故宫博物院、上海博物馆、天津博物馆、北京艺术博物馆、常州博物馆、温州博物馆、景德镇陶瓷考古研究所、衢州博物馆、开封博物馆、潮州博物馆、伊犁哈萨克自治州博物馆、山西省考古研究所、徐州博物馆、保利拍卖公司、西藏文物鉴定中心；英国维多利亚和阿尔伯特博物馆、美国大都会博物馆、法国吉美博物馆、日本大阪市立东洋陶瓷美术馆、日本松冈美术馆等。还有个别图片，我们虽经努力但未能在出版前联系到版权单位，权且在书中标明了图片出处，请版权单位予以谅解。

既是新的探索，难免有不足，恳请各界朋友批评指正，以利今后完善、提高。

2018年12月

首都博物馆 书库

乙种 第叁部

图书在版编目(CIP)数据

首都博物馆珍品集萃. 第一辑 / 首都博物馆编. --
北京: 社会科学文献出版社, 2019.4
ISBN 978-7-5201-4071-3

I. ①首… II. ①首… III. ①首都博物馆-文物-介
绍 IV. ①K872.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 296277 号

首都博物馆珍品集萃 第一辑

编 者 / 首都博物馆


出 版 人 / 谢寿光
责任编辑 / 郑庆寰 裴亚静
文稿编辑 / 侯婧怡

出 版 / 社会科学文献出版社·历史学分社 (010) 59367256
地址: 北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦 邮编: 100029
网址: www.ssap.com.cn

发 行 / 市场营销中心 (010) 59367081 59367083
印 装 / 北京雅昌艺术印刷有限公司

规 格 / 开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 25.25 字 数: 545 千字
版 次 / 2019 年 4 月第 1 版 2019 年 4 月第 1 次印刷
书 号 / ISBN 978-7-5201-4071-3
定 价 / 480.00 元

本书如有印装质量问题, 请予读者服务中心 (010-59367028) 联系

 版权所有 翻印必究